

FLOW SIN FRONTERAS

Concierto para Percusión y Ensamble de Vientos

Juan David Osorio López

UNIVERSIDAD EAFIT

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

MEDELLÍN 2014

FLOW SIN FRONTERAS

Concierto para percusión y ensamble de vientos

Juan David Osorio López

Trabajo presentado como requisito parcial para optar al título de Magíster en
Música con énfasis en Composición

Asesor

Víctor Agudelo, DMA

UNIVERSIDAD EAFIT

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

MEDELLÍN 2014

NOTA DE ACEPTACIÓN

Tutor:

Jurado 1:

Jurado 2:

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quisiera agradecer a mi profesor y amigo Víctor Agudelo por sus valiosos aportes durante el proceso de maestría y por su constante acompañamiento durante el desarrollo de este trabajo. Además, por abrirme nuevas perspectivas dentro del campo de la composición y la música en general. También quisiera agradecer a los maestros Gustavo Yepes, Cecilia Espinosa, Marco Alunno y Andrés Posada, ya que cada día con su experiencia, conocimiento, dedicación y calidad humana, se han convertido en un preciado modelo a seguir.

Por otra parte, agradezco a mi gran amigo y percusionista Daniel Duque, para quien fue escrita esta obra, así como a mis compañeros de maestría y grandes amigos: Juan David Manco y Jhonnier Ochoa.

Quiero agradecer a mis padres, a mi novia, a mis sobrinos y a mis hermanos, ya que su entrega, dedicación, comprensión, consejos y tantas cosas más, fueron el motor principal durante este proceso.

A todos ellos, dedico con gran afecto este trabajo.

CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS.....	4
CONTENIDO.....	5
TABLA DE FIGURAS.....	7
RESUMEN.....	10
INTRODUCCIÓN.....	11
1. PUNTOS DE PARTIDA.....	13
1.1 Antecedentes.....	13
1.2 Referentes.....	14
2. LAS FRONTERAS INVISIBLES.....	23
3. DESCRIPCIÓN ANALÍTICA DE LA OBRA.....	25
3.1 Formato instrumental.....	25
3.2 Primer movimiento: FLOW.....	26
3.2.1 Motivos principales.....	27
3.2.2 Descripción estructural.....	38
3.2.3 Ritmo.....	42
3.2.4 Tratamiento armónico.....	46
3.2.5 Tratamiento contrapuntístico.....	50
3.2.6 Orquestación.....	52

3.3 Segundo movimiento: FLOW ÉTNICO.....	61
3.3.1 Motivos principales.....	61
3.3.2 Descripción estructural.....	68
3.3.3 Ritmo.....	71
3.3.4 Tratamiento armónico.....	74
3.3.5 Tratamiento contrapuntístico.....	76
3.3.6 Orquestación.....	79
3.4 Tercer movimiento: CADENZA Y CODA CON FLOW MERENGUERO..	83
4. CONCLUSIONES.....	90
BIBLIOGRAFÍA.....	92

TABLA DE FIGURAS

Figura 1.....	25
Figura 2.....	27
Figura 3.....	27
Figura 4.....	28
Figura 5.....	28
Figura 6.....	29
Figura 7.....	30
Figura 8.....	31
Figura 9.....	32
Figura 10.....	32
Figura 11.....	33
Figura 12.....	33
Figura 13.....	34
Figura 14.....	35
Figura 15.....	35
Figura 16.....	36
Figura 17.....	37
Figura 18.....	40
Figura 19.....	41
Figura 20.....	42
Figura 21.....	43
Figura 22.....	44
Figura 23.....	45

Figura 24.....	46
Figura 25.....	47
Figura 26.....	47
Figura 27.....	48
Figura 28.....	49
Figura 29.....	49
Figura 30.....	50
Figura 31.....	51
Figura 32.....	53
Figura 33.....	54
Figura 34.....	55
Figura 35.....	56
Figura 36.....	57
Figura 37.....	58
Figura 38.....	59
Figura 39.....	61
Figura 40.....	62
Figura 41.....	62
Figura 42.....	62
Figura 43.....	63
Figura 44.....	63
Figura 45.....	64
Figura 46.....	64
Figura 47.....	64

Figura 48.....	65
Figura 49.....	66
Figura 50.....	67
Figura 51.....	67
Figura 52.....	67
Figura 53.....	68
Figura 54.....	70
Figura 55.....	72
Figura 56.....	73
Figura 57.....	74
Figura 58.....	75
Figura 59.....	75
Figura 60.....	76
Figura 61.....	77
Figura 62.....	78
Figura 63.....	81
Figura 64.....	84
Figura 65.....	86
Figura 66.....	86
Figura 67.....	87
Figura 68.....	88
Figura 69.....	89

RESUMEN

Flow Sin Fronteras, Concierto para Percusión y Ensamble de Vientos, surge como resultado de un proceso compositivo que se originó a partir de tres ejes fundamentales: El primero, tiene que ver con la exploración de la percusión como instrumento solista. El segundo, alrededor del conflicto social de las “fronteras invisibles” en la ciudad de Medellín, y el tercero, parte del interés en la exploración de músicas urbanas, folclóricas y populares de Colombia y el mundo.

En consecuencia, el presente texto describe cómo por medio de la conceptualización del conflicto antes mencionado, se desprende toda una búsqueda sonora alrededor del *rap*, algunos cantos búlgaros e indígenas y música del Atlántico colombiano. Además, se argumenta por medio del análisis musical, la manera en que estos elementos fueron tratados por medio de diversos procedimientos musicales, siendo la percusión solista y el ensamble de vientos, los hilos conductores que entretejieron todo el discurso sonoro.

A lo largo de cuatro capítulos, se incluyen numerosos ejemplos musicales que ilustran aspectos analíticos acerca de la construcción musical del concierto, los cuales aportan a la descripción y al entendimiento del mismo desde diferentes ámbitos.

Palabras Clave: CONCIERTO, PERCUSIÓN, ENSAMBLE DE VIENTOS, PROCESO COMPOSITIVO, FLOW, RAP, MÚSICAS URBANAS, MÚSICAS DEL MUNDO, MÚSICAS FOLCLÓRICAS Y POPULARES, FRONTERAS INVISIBLES, ANÁLISIS MUSICAL, MOTIVOS PRINCIPALES.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo describe el proceso compositivo de la obra *Flow Sin Fronteras, Concierto para Percusión y Ensamble de Vientos*. A lo largo del escrito se describen las motivaciones del autor para la escritura del mismo, así como los referentes musicales y extra musicales que dieron origen a la pieza, tales como el rap, las músicas folclóricas y populares, y el conflicto social de las fronteras invisibles. Además, se hace una descripción analítica del concierto desde diferentes aspectos que puedan guiar al lector al entendimiento de éste, desde su concepción hasta su finalización.

El texto se divide en cuatro capítulos centrales. El primero aborda los puntos de partida de la obra desde sus antecedentes, haciendo un recorrido por algunos de los conciertos para percusión más reconocidos a nivel mundial. También se indaga por el repertorio para percusión solista en Colombia, con el fin de determinar la pertinencia compositiva de la obra en consideración. De igual manera, se describen analíticamente los conciertos para percusión de Joseph Swchantner, Gabriela Ortiz y Nebojsa Jovan Zivkovic, los cuales se convirtieron en los principales referentes que influenciaron la pieza desde diferentes aspectos. Por último, se enumeran varias obras en diversos formatos que complementaron en gran medida el proceso creativo.

El segundo capítulo describe, de manera general, el conflicto de las fronteras invisibles en la ciudad de Medellín y cómo dicho conflicto se convirtió en la base conceptual de la obra. Asimismo, muestra cómo un problema tan perjudicial para la sociedad se utilizó como un elemento extra musical, que conllevó a la búsqueda de diferentes materiales musicales, y a su vez, permitió crear un discurso que se pudiera abordar, no solo desde lo sonoro, sino también desde lo social.

El siguiente apartado aborda el análisis del concierto a partir de seis aspectos fundamentales: los motivos principales, la descripción estructural, el ritmo, el

tratamiento armónico, el tratamiento contrapuntístico y la orquestación. Alrededor de estos ejes se elabora el estudio de los tres movimientos que componen la obra, brindando al lector una idea detallada de los elementos más relevantes dentro de la estructuración musical de la misma.

El capítulo final, muestra a manera de conclusión una síntesis de lo que se logró en el proceso creativo, así como los aportes que trajo consigo esta obra al lenguaje compositivo del autor.

1.PUNTOS DE PARTIDA

1.1 Antecedentes

A lo largo de los siglos XX y XXI, la percusión ha adquirido un papel altamente relevante dentro del campo de la música solista. Esto se debe quizás al sinnúmero de posibilidades tímbricas, expresivas y técnicas de esta familia, que además posee una cantidad casi ilimitada de instrumentos. Según Samuel Adler (2006), este creciente número de posibilidades y recursos se debe al deseo de los percusionistas de satisfacer las ideas creativas del compositor, al punto de inventar nuevos instrumentos para ello.

El repertorio para percusión solista y orquesta a nivel mundial ofrece un amplio panorama, destacándose las obras para dicho formato de compositores tales como: André Jolivet, Darius Milhaud, Tan Dun, Avner Dorman, Michael Daugherty, Mathew Hindson, Erkki Sven Tuur, Casey Cangelosi, Michael Torke, Marlos Nobre y Jorge Sarmientos, entre otros. A su vez, también es posible encontrar una cantidad considerable de compositores que han escrito para percusión solista con ensamble de vientos: Gary D. Ziek, Karel Husa, Lynn Glassok, Jennifer Higdon, Nebojsa Jovan Zivkovic, Michael Daugherty y muchos más. Cada uno de ellos desarrolla una estética diferente a partir de diversas técnicas compositivas, de diferentes recursos de escritura, de la exploración instrumental y de la utilización de múltiples elementos tomados de músicas del mundo. Este es el caso de Avner Dorman y su obra *Frozen in time*, en donde cada movimiento se construye a partir de músicas folclóricas de los cinco continentes. De igual manera, es posible apreciar la combinación de técnicas compositivas del pasado conviviendo junto a patrones rítmicos del son cubano en el concierto para timbales y orquesta *Rise the Roof* del Americano Michael Daugherty, o el lenguaje Neo-tonal presente en el concierto de André Jolivet.

Una mirada al panorama colombiano da cuenta de un considerable número de obras para ensamble de percusión y de percusión con ensamble de cámara, en donde se destacan compositores tales como: Andrés Posada, Mario Gómez-Vignes, Johann Hasler y Víctor Agudelo. En estos compositores es posible identificar diferentes lenguajes y una alta calidad en cuanto a su técnica. Sin embargo, con relación a un repertorio para percusión solista y orquesta, son pocos los ejemplos visibles para este tipo de formatos, entre ellos el *Tríptico para percusión y Orquesta* del compositor caleño Héctor Gonzáles, cuyas influencias provienen principalmente del folclor Colombiano, y el *Concierto para Marimba y Orquesta de cuerdas* del compositor bogotano Miguel Rodrick, escrito en tres movimientos bajo un lenguaje influenciado por el impresionismo francés.

Este escaso repertorio para percusión solista a nivel nacional y local se convierte en una de las principales motivaciones para la escritura de la obra que aquí se presenta.

1.2 Referentes

En el proceso compositivo de la obra, he escogido como referentes los conciertos para percusión y orquesta de los compositores Joseph Schwanter (EE. UU.), Gabriela Ortiz (México) y Nebojsa Jovan Zivkovic (Serbia). Dicha escogencia obedece a las siguientes razones: en primera instancia al interés por indagar sobre las diferentes técnicas y recursos utilizados en su escritura para percusión y su combinación con la orquesta; segunda, se trata de obras importantes dentro del repertorio actual, y, tercera, por un gusto personal hacia cada una de ellas. En consecuencia, se hará un comentario breve sobre cada obra, especificando los aspectos que a modo de ver del autor son los más relevantes y la manera como influyeron en el proceso compositivo.

En primer lugar, el *Concierto para Percusión y Orquesta* de Joseph Schwanter se divide en tres movimientos contrastantes: *Con forza – Misterioso - Rítmico*

con *brio*, a través de los cuales utiliza dos *sets* de percusión que se ubican en dos puntos diferentes del escenario organizados de la siguiente manera:

Primer movimiento¹, posición I: Marimba amplificada, xilófono, crótalos (*set de 2 octavas*), bombo, *tom toms*, timbales, bongós. **Segundo movimiento**, posición II: bombo, *gong* de agua, platillos suspendidos, 2 triángulos, tambor tenor, *almglocken* suspendidos. **Tercer movimiento**, posición I: Igual al primer *set*, más un *Shekere*.

De acuerdo con Shawn Michael Hart (2008), el primer movimiento se presenta en forma de rondó: A B A' B' A'', en donde el retorno a cada una de las secciones tiene una variación significativa con relación a la anterior. Según Hart, desde la perspectiva del solista, la forma determina cambios significativos en la instrumentación, es decir, utilización de instrumentos de percusión de altura no definida en las secciones A y de altura definida, tales como xilófono y marimba, en las secciones B. Además, sugiere que las secciones A contienen el “motivo de los crótalos”, el cual es ejecutado por el solista acompañado de la orquesta, y que será tratado de diferentes maneras a lo largo del movimiento; también son características las fanfarrias expuestas por el ensamble de bronce y las síncopas de semicorcheas y de tresillos en la percusión. Hart afirma que se pueden identificar tres centros tonales para cada una de las secciones: A está sobre *Si*, A' sobre *Sol*, y A'' sobre *Sol bemol*. En contraste, las secciones B tienen un diseño minimalista en donde se destaca el uso de la marimba y del xilófono por parte del solista. También es característico el tratamiento rítmico en estos segmentos, en los cuales se percibe una construcción por medio de capas orquestales, es decir, el solista junto con el ensamble de percusión interpretan esquemas rítmicos en semicorcheas mientras el acompañamiento orquestal es elaborado a partir de notas largas.

El segundo movimiento es interpretado en el segundo *set*, que tiene como elementos característicos la utilización del vibráfono, el *gong* de agua, los

¹ Esta disposición fue tomada de la partitura de la obra. Joseph Schwantner (1995), *Concerto for Percussion and Orchestra*. EA 802. Helicon Music Corporation.

almglocken suspendidos, los crócalos con arco de violín y la ejecución del bombo por medio de diferentes tipos de baquetas. Formalmente, este movimiento de carácter contrastante está construido en tres secciones, desarrolladas desde un motivo dado por el vibráfono desde el inicio del mismo. Este motivo, se convierte entonces en el generador de las secciones precedentes donde además, según Hart (2008), se puede observar como la forma refleja la utilización de diferentes instrumentos del *set II* a lo largo de las secciones, tal como ocurre en el primer movimiento. Es particularmente interesante el tratamiento rítmico, en el cual se obvia la barra de compás por medio de acentos agógicos y de desplazamientos rítmicos que no permiten la percepción de un pulso estable. Además, el trabajo contrapuntístico en la sección central es elaborado con procedimientos fugados que denotan una fuerte influencia de Bela Bartók en su lenguaje. Por último, es importante recalcar la función de la orquesta, ya que no tiene un papel meramente acompañante sino que adquiere un gran protagonismo a lo largo de los segmentos.

El tercer movimiento al igual que el primero, está construido a partir de diseños minimalistas en donde se destacan el uso de la marimba amplificada y la recapitulación de elementos temáticos de los dos movimientos anteriores. De acuerdo con Hart (2008), es relevante el uso del *shekere*, instrumento africano, que en este movimiento crea cierta conexión con la música de dicho continente. El uso de este instrumento funciona también como puente de conexión entre el segundo y tercer movimiento, y le da la posibilidad al intérprete de retornar al primer *set* mientras improvisa sobre patrones rítmicos dados por el compositor, aportándole cierto contenido de *performance* a la obra. Aunque en el concierto se perciben pocos elementos aleatorios, hacia el final del tercer movimiento, el intérprete tiene la posibilidad de improvisar la *cadenza* sobre instrumentos de altura no definida. La obra finaliza con una recapitulación variada de la sección A del primer movimiento, con lo cual toda la construcción formal adquiere un carácter cíclico.

De este concierto se tomaron varias ideas que se reflejaron en el proceso compositivo. La primera de ellas tiene que ver con el tratamiento rítmico y colorístico del segundo movimiento, su carácter atmosférico y su particular utilización de la sección de bronce. La segunda idea proviene del diseño minimalista desarrollado con esquemas que se repiten por medio de adiciones rítmicas y acentos agógicos, además de la influencia de músicas étnicas del mundo.

En segundo lugar, el *Concierto Candela* de la compositora mexicana Gabriela Ortiz está construido en tres movimientos contrastantes y titulados respectivamente: “Marimba candela”, “Candela Nocturna” y “*Toccata Candela*”. En palabras de la compositora:

“...La percusión dentro de la orquesta ha estado confinada a un papel secundario, utilizada mayormente para reforzar bases rítmicas, este concierto busca revertir los papeles, confiándole a la percusión un papel más protagonista en donde pueda elaborar líneas más expresivas por medio de la marimba y la percusión de altura no definida, tratando a su vez a la orquesta como un gran instrumento de percusión”².

A diferencia de la obra de Schwanter, el primer movimiento de este concierto se concentra específicamente en la marimba, explorando diferentes posibilidades tímbricas en todos sus registros y actuando en algunos pasajes no sólo como instrumento solista sino también como instrumento acompañante. Formalmente, este movimiento se divide en tres grandes secciones, cada una dividida en varias subsecciones. Se inicia con una cadenza para la marimba que desemboca en la primera sección, la cual se divide en dos subsecciones; la primera de carácter lento y la segunda de carácter más rítmico. Estos

² Ortiz, G. (1993). *Notes Concierto Candela*. Recuperado de <http://www.gabrielaortiz.com>, “During the genesis of this concerto, I asked myself: What about inverting the role models? I came up then with the solution to use the orchestra as a rhythmic and colouristic platform, upon which the percussion would develop its own musical discourse. Because of the wide variety of percussion instruments, I decided to use only those which would give me the right sonorous balance between the soloist and the orchestra. Moreover, to create a rhythmic musical dialogue, I decided to use the orchestra as a giant percussion instrument”. Traducción del autor.

segmentos se caracterizan por su textura contrapuntística y por el constante diálogo que se mantiene entre la orquesta y el solista.

La segunda sección se caracteriza por diversos tratamientos rítmicos elaborados a partir del compás irregular de 7/8 y de sus diversas agrupaciones posibles. Esta sección deja entrever influencias minimalistas en donde la marimba por momentos abandona su carácter solista para integrarse dentro de la orquesta; además, se percibe una escritura más vertical, en donde priman los bloques sonoros tanto en la orquesta como en el instrumento solista. La tercera y última sección recapitula elementos de la primera, pero de manera indirecta. Allí se retorna a una escritura más lineal que permite a la marimba la creación de constantes diálogos con el grupo orquestal por medio de la utilización de los recursos técnicos y colorísticos del instrumento. Hacia el final del movimiento y a manera de *decrescendo* textural e instrumental, todos los elementos motivicos y rítmicos que dieron origen a esta primera parte se van difuminando.

El segundo movimiento tiene un carácter atmosférico, rico en colores y en combinaciones texturales. Está construido a partir de tratamientos contrapuntísticos y elaboraciones rítmicas basadas en técnicas de adición y sustracción de valores. Este movimiento, dividido en dos grandes secciones, destaca un tejido orquestal hecho a partir de cánones rítmicos que acompañan al solista en el primer segmento. Ortiz emplea un *set* de tres instrumentos: los *teponaxtlis* - originarios de México y no perteneciente a la percusión sinfónica -, un juego de cuatro platillos chinos, y cuatro pipas afinadas en diferentes alturas, las cuales aparecen en la transición al segundo segmento.

Dicho segmento está elaborado por medio de un gran *crescendo* de texturas acumulativas ³. Al finalizar el clímax de este bloque se desarrolla un *diminuendo* gradual que resulta de la deconstrucción de las texturas. En esta

³ Se entiende por texturas acumulativas aquellos procesos compositivos en donde la densidad orquestal crece gradualmente a lo largo de las secciones de una obra.

parte, la compositora emplea exclusivamente un set de *cowbells* (*almglocken*) afinados en alturas diferentes.

El tercer movimiento tiene, tanto un carácter enérgico y contrastante, como un tratamiento libre por secciones donde el desarrollo rítmico de la percusión solista va reflejando las texturas que lo acompañan. Es significativa la importancia conferida a los instrumentos de altura indefinida, tales como bongós, congas, *tom toms* y bombo, los cuales le otorgan a la pieza una “impresionante proyección sonora”⁴, en palabras de la autora. De igual manera, es posible apreciar un constante tratamiento contrapuntístico y la constante utilización de texturas acumulativas con sus posteriores *decrescendos*, las cuales proyectan respectivamente momentos climáticos y momentos de mayor descanso. En este movimiento es característica la influencia de ritmos caribeños como la salsa, de la cual Ortiz extrae células rítmicas que son tratadas de manera no directa en las secciones finales. Finalmente, tal como sucede en el concierto de Schwanntner, el “Concierto Candela” no presenta secciones aleatorias, aunque en la cadencia final el solista tiene la posibilidad de improvisar a partir de elementos rítmicos tratados durante el desarrollo del movimiento.

Es importante resaltar el gran balance que logra la compositora entre el solista y la orquesta y la claridad con la que se proyecta cada intervención, ya sea del primero o de la segunda, dando cuenta de un gran conocimiento de la escritura orquestal y de la percusión en particular.

Esta obra ha tenido una influencia sobre la del autor en varios aspectos: 1) La proyección de momentos climáticos por medio de texturas acumulativas; 2) Construcción de tejidos contrapuntísticos combinados con momentos de mayor verticalidad; 3) Una escritura donde, tanto el solista como la orquesta, son protagonistas y, en ese sentido, la orquesta también es tratada en ciertos

⁴ Ortiz, G. (1993). *Notes Concierto Candela*. Recuperado de <http://www.gabrielaortiz.com>

puntos como un gran instrumento de percusión; 4) Por último cabe destacar la utilización de elementos rítmicos tomados de músicas populares.

En tercer lugar, el *Concerto of the Mad Queen* para percusión y orquesta del serbio Nebojsa Jovan Zivkovic es una obra escrita en un solo movimiento que bien puede afirmarse, se divide en tres grandes secciones, o bien, como él mismo afirma (2003), puede entenderse como una "...Fantasía para percusión y orquesta" (p.39).

El *set* que Zivkovic seleccionó para esta pieza proviene de lo que él mismo denominó el "*Mad King set-up*", el cual emplea instrumentos exóticos como los *uchiva-daikos*, provenientes de Japón; otros de reciente creación como los "*Earth-Plates*", *tom toms*, *tam tam*; y el vibráfono, utilizado durante el "*Fantasy waltz*"⁵ en la sección intermedia del concierto. De acuerdo con Zivkovic, su idea compositiva consiste en tratar todos los instrumentos del *set* como un solo instrumento, tal como si se estuviera tocando un órgano, además del uso simultáneo de diferentes combinaciones sonoras que logran, según el autor, un "loco catálogo de sonidos".

Zivkovic señala que este concierto contrasta momentos de libre atonalidad, donde la disonancia se vuelve cada vez más incisiva, y momentos de relativa calma, donde la tonalidad y la consonancia toman un papel protagónico. Lo anterior permite construir una obra con sentido pictórico, al crear momentos donde la música dibuja las fantasías y la imaginación de la "*Mad Queen*", protagonista de este concierto.

A diferencia de los dos conciertos anteriores, en esta obra es relevante el uso de diferentes tipos de notación, tiempo cronométrico y aleatoriedad tanto en el solista como en la orquesta. Además, los efectos que propone para la orquesta

⁵ Zivkovic, N. J. (2003). *Concerto per percussion e orchestra N.1. Concerto of the Mad Queen. [Concierto para Percusión y orquesta. Concierto de la Reina Loca]*. Germany. Ed. Musica Europea.

de cuerdas son particularmente interesantes, aunque a veces sean opacados por la densidad orquestal.

El primer movimiento tiene un carácter enérgico, en el cual se destaca el uso de todo el *set* de percusión (excepto el vibráfono) que dialoga constantemente con las fanfarrias ejecutadas por el ensamble de bronce y el *set* de percusión orquestal. Es característico en la segunda subsección de este movimiento, la ejecución simultánea de múltiples *tempi*: los timbales tocan a un *tempo* de $q = 66$, mientras la percusión solista a $q = 132$.

En el segundo movimiento se percibe cierta influencia de la obra de Schwanter, en especial por la utilización del vibráfono y de algunos materiales escalísticos, y por el carácter atmosférico en el que se enmarca. Esta segunda sección es particularmente interesante debido a su elaboración a partir de capas que se van formando aleatoriamente con base en pequeños motivos que se desenvuelven en un lenguaje más tonal y menos disonante. En este movimiento, el grupo de maderas y cuerdas adquieren un papel más protagonista, formando pequeños subgrupos de cámara dentro de la orquesta y manteniendo un constante diálogo con el solista.

El tercer movimiento tiene un carácter enérgico y se desarrolla de nuevo alrededor de un lenguaje más atonal, caracterizado por *ostinati* tanto en el solista como en los instrumentos bajos. En esta parte, los bronce vuelven a adquirir su papel protagonista y retoman los principales elementos motivicos de la primera sección con variaciones en la instrumentación y en el papel del solista. También es posible apreciar cómo la improvisación vuelve a ser un elemento de gran importancia en esta última parte, pues confiere la posibilidad al solista de jugar libremente con todos los instrumentos del *set*.

Las ideas que se tomaron de esta obra y la manera como se reflejaron en la del autor se podrían sintetizar de la siguiente manera:

Primero, la forma de escritura para percusión. Zivkovic es un percusionista de reconocida trayectoria, lo cual se evidencia en una escritura que denota un gran conocimiento, tanto del lenguaje de estos instrumentos, como de sus posibilidades técnicas y expresivas. Segundo, el tratamiento formal y la importancia que le otorga al vibráfono en la segunda sección del movimiento. Tercero, esta obra es un referente importante en cuanto al uso de diferentes notaciones, grafías y utilización de técnicas aleatorias aplicadas tanto al solista como al grupo orquestal.

Para terminar esta descripción de los antecedentes de Flow Sin Fronteras, conviene mencionar algunas obras en diferentes formatos que sirvieron también de inspiración durante el proceso compositivo y que aportaron a la obra desde diversas perspectivas:

Kamran Ince	<i>Concerto for piano and Orchestra</i>	1984
	<i>Dreamlines</i>	2008
	<i>Flight box</i>	2001
Louis Andriessen	<i>De Staat</i>	1972-6
Alberto Ginastera	<i>Ollantay</i>	1946-7
Víctor Agudelo	<i>Kaleidoscopio</i>	2005
	www.atresbandas.com	2013
Andrés Posada	<i>Concierto para Clarinete y Orquesta</i>	2011
Gyorgy Ligeti	<i>Música Ricercata</i>	1951-3
	<i>Six Bagatelles</i>	1953
Bela Bartok	<i>Concierto para Orquesta</i>	1943
	<i>El mandarín maravilloso</i>	1918-24
John Adams	<i>Nixon in China</i>	1985-7
	<i>Short ride in a fast machine</i>	1986
Marlos Nobre	<i>Kabbalah</i>	2004
Alberto Villalpando	<i>Las Transformaciones del agua y el fuego en las montañas</i>	1991-2
	<i>Concierto para Piano y Orquesta en F</i>	1925
Gorge Gershwin	<i>Concierto para piano e instrumentos de viento</i>	1924
Igor Stravinsky	<i>City Life</i>	1995

2.LAS FRONTERAS INVISIBLES

Flow Sin Fronteras tiene un carácter social, pues es una referencia a la dura realidad local que implican las “fronteras invisibles”. Éstas son trazadas dictatorialmente por los llamados “combos”⁶ y por otros grupos al margen de la ley que no permiten que sus zonas sean invadidas por otras personas, así éstas sean ajenas a las guerras que se libran entre distintas bandas. Lo anterior genera centenares de muertes injustas, la mayoría de las cuales todavía se mantienen impunes. Este problema social se vive actualmente en diferentes comunas y barrios de la ciudad de Medellín, lo cual ha llevado a que el miedo y la zozobra reine entre los habitantes de dichos sectores.

Según Jineth Bedoya (2012), en ciertos lugares de la Comuna 13 de Medellín, hay habitantes que viven secuestrados en su propio barrio, muchos de ellos “...no conocen ni siquiera el metro-cable...”, y se limitan a recorrer reducidos sectores por miedo a ser asesinados, como si la comuna estuviera llena de “pequeños muros de Berlín. [Se trata de] fronteras que los combos trazaron y que impiden que familias enteras se puedan ver o hablar, porque cruzar la calle es una sentencia de muerte. En ese trajín de guerra urbana, las niñas y las adolescentes llevan la peor parte”⁷. Por ello, estudiantes pertenecientes a diferentes instituciones educativas que reciben sus clases en estos vecindarios, ven cómo sus estudios se ven interrumpidos por el temor a cruzar dichas fronteras, lo que afecta, a su vez, las actividades de tipo cultural y educativo, necesarias para el normal desarrollo de la educación y de la vida en la ciudad.

En este contexto, las escuelas de *Hip-Hop*⁸ han tenido un importante impacto social. Para muchos habitantes se han convertido, no sólo en un medio de escape al conflicto, sino también en un estilo de vida que, por medio de

⁶ Grupos armados ilegales.

⁷ Bedoya, J. (2012). *Viaje a las fronteras invisibles de la comuna 13*. Recuperado de http://www.eltiempo.com/justicia/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-12303318.html.

⁸ Según Susana Florez (2008), “El hip hop es un conjunto de formas artísticas que aparecieron en Norteamérica a finales de los años setenta. Suele denominarse hip hop a toda una subcultura que engloba lo social, la moda, la música y el baile, es decir, el rap, el breakdance (hoy en día casi en desuso), el arte del graffiti y el atuendo deportivo.” (P.66).

diferentes expresiones artísticas, cuestiona constantemente la injusticia social que viven día a día los afectados por esas guerras internas. Ahora bien, los integrantes de estos grupos también han sido víctimas de la violencia. Según Yeison Gualdrón (2012), alrededor de 25 raperos, integrantes de diferentes grupos, como *Son Batá* y la red de *hip hop la Élite*, tuvieron que abandonar sus barrios y sus hogares debido a las amenazas de grupos ilegales, luego de haber denunciado y repudiado la muerte de varios cantantes de *rap* de la Comuna 13 de Medellín.

Por lo anterior, las influencias musicales más importantes para la construcción de la obra provienen del rap, elemento fundamental de la cultura Hip-Hop, que además sirve como enlace entre los aspectos musical y social de la obra.

El título de la pieza, “Flow Sin Fronteras”, pretende hacer una reflexión sobre la idea de una ciudad sin límites internos impuestos desde la ilegalidad, en donde la vida se respeta y se pueda caminar sin temor a perderla. Para representar lo anterior, la obra muestra cómo diversas influencias de músicas folclóricas y urbanas de Colombia y el mundo, tratadas a partir de diversas técnicas compositivas, pueden convivir dentro de un mismo discurso musical.

3.DESCRIPCIÓN ANÁLITICA DE LA OBRA

El concierto está concebido en un solo movimiento, dividido a su vez en tres movimientos elididos: I.FLOW, II.FLOW ÉTNICO, III. CADENZA Y CODA CON FLOW MERENGUERO. Cada uno de ellos presenta características particulares en cuanto a su construcción, las cuales se describen en el siguiente análisis.

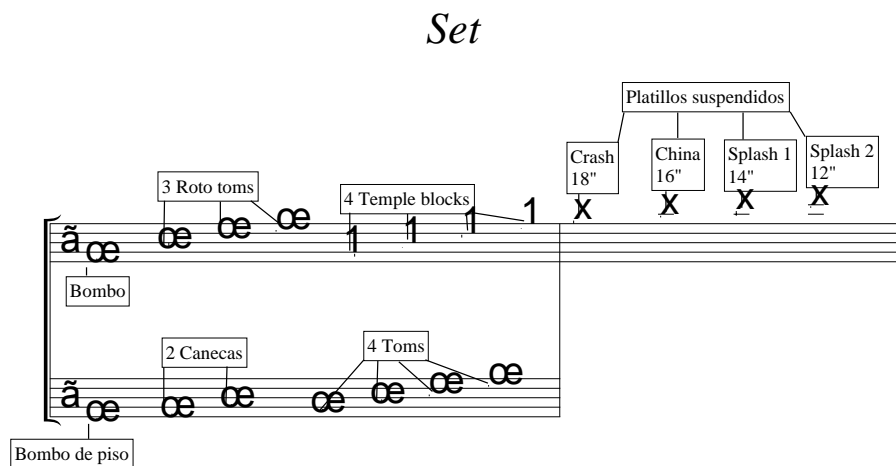
3.1 Formato instrumental

-Percusión solista:

-Vibráfono, Glockenspiel

-Bombo, bombo de piso, 2 canecas (64x40, 80x60 cms. aproximadamente), 4 *toms*, 3 *rototoms*, 1 platillo *crash*, 1 platillo *china*, 2 platillos *splash*, 4 *temple blocks*.

Figura 1:



Ensamble de bronces:

3 Trompetas en Bb

1 Saxofón alto en Eb

1 Saxofón tenor en Bb

1 Saxofón barítono en Eb

4 Cornos en F

2 Trombones
1 Trombón bajo
1 Tuba

Tanto la plantilla orquestal como el *set* del solista, fueron seleccionados buscando una relación directa entre el material musical y conceptual de la obra. De igual manera, para lograr un mejor balance con la percusión, se optó por trabajar con un ensamble de bronce, que integrara a su vez tres saxofones. Estos deberán estar ubicados en tres puntos distintos, es decir, tres trompetas + saxofón alto, cuatro cornos + saxofón tenor, tres trombones + saxofón barítono, tuba:



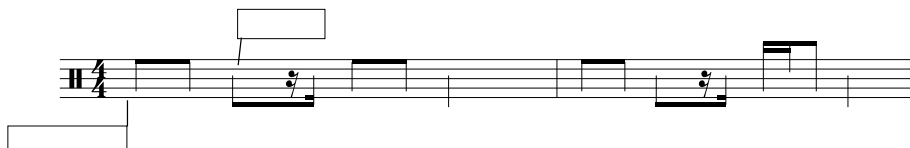
Dicha disposición fue pensada con el fin de dar cierta sensación de estereofonía, además de proyectar el concepto de “Flow Sin Fronteras” dentro del ensamble. Asimismo, el *set* del solista está compuesto por instrumentos que hacen referencia a músicas urbanas, tales como los *tom toms*, *rototoms*, bombo de piso y las canecas, en contraste con instrumentos de carácter más melódico, como lo son el vibráfono y el glockenspiel.

3.2 Primer movimiento: FLOW

La primera parte del concierto se caracteriza por su fuerza rítmica y textural, la cual cobra vida a partir de elementos rítmicos tomados del rap. Estos elementos son tratados por medio de diferentes técnicas y procedimientos compositivos, que van originando diversos diálogos entre el solista y el ensamble.

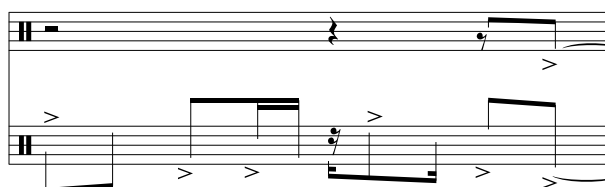
3.2.1 Motivos principales. En el primer movimiento se destaca la utilización de siete motivos principales. El primero proviene de una de las bases rítmicas comúnmente utilizadas en el rap⁹.

Figura 2:



Sin embargo, aunque la idea principal es construida a partir del esquema rítmico antes mencionado, éste no se escucha sino hasta el c. 8 en la percusión (Si bien este motivo no aparece desde el principio, se toma como motivo principal por ser la génesis de toda la obra).

Figura 3: c. 8, motivo 1.



A partir de este momento, se empiezan a generar diversas variantes que se presentan a lo largo de las diferentes secciones, tanto en la percusión como en el grupo de vientos. (ver en partitura c.c. 10- 13, 121-133, 136-141, en la percusión solista).

En el c. 16 podemos observar cómo el motivo principal se varía melódicamente en el trío de trompetas y saxofón alto (ver figura 4).

⁹ Conviene aclarar que ésta no es la única base utilizada en este tipo de música, ya que en la audición de diferentes cantantes y a su vez de diferentes estilos, los esquemas rítmicos varían de uno a otro casi completamente; sobre todo si se tiene en cuenta que muchas de estas bases son elaboradas por medio de *samplers* que manipulan estos ritmos con plena libertad.

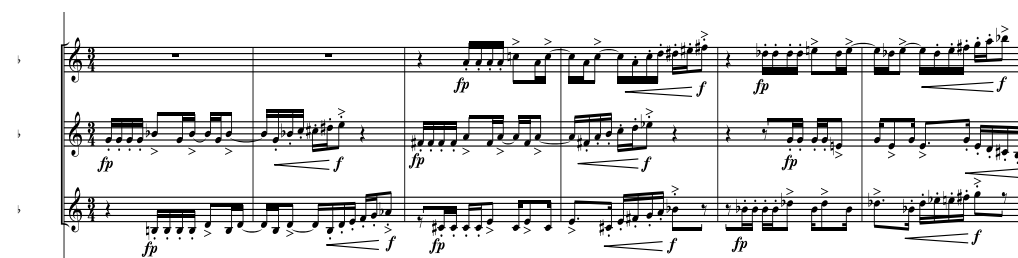
Figura 4: Variación desde el c.16.



Estas variaciones melódicas también aparecen en los c.c. 17-18, en los cornos, saxofones y trompetas. Entre los c.c. 28-31 en el saxofón alto (figura 20). En el c. 33 en cornos 1, 2 y saxo barítono (ver en partitura). De igual manera en los c.c. 36-41 entre trompetas y cornos 1, 3 y trombón 1 (ver en partitura).

Finalmente, se presentan dos variaciones más. La primera, a manera de canon entre los c.c. 51-56.

Figura 5:



La siguiente, en aumentación entre los c.c. 163-167 (ver figura 6).

Figura 6: c.c. 163-167.

The musical score for measures 163-167 is arranged in a system with six staves. The top three staves are for Tpt. 1, Tpt. 2, and Tpt. 3, all in 4/4 time. They begin at measure 165 with a *fff* dynamic and a melodic line. The bottom three staves are for A.Sx., Cm. 1, Cm. 2, Cm. 3, Cm. 4, and T.Sx., all in 4/4 time. They begin at measure 163 with a *fff* dynamic and a rhythmic pattern of eighth notes. The Cm. 1-4 staves are marked 'Campanas al aire'. The system concludes at measure 167 with a 2/4 time signature change.

El segundo motivo principal se presenta entre los c.c. 1 y 3, expuesto inicialmente por el *tutti* y posteriormente seguido por trompetas 1, 2 y el trío de saxofones (ver figura 7).

Figura 7: c.c. 1-3, motivo 2.

Enérgico y con Flow $\text{♩} = 100$

Solo

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

A.Sx.

Cm. 1

Cm. 2

Cm. 3

Cm. 4

T.Sx.

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. b.

B.Sx.

Tuba

Este motivo, al igual que el anterior, estará presente durante todo el movimiento tratado con diversas variaciones, tal como se puede observar a partir del c. 7 (ver en partitura). La siguiente variación ocurre en el c. 35, como motivo de enlace (ver en partitura).

Entre los c.c. 42-43, se observa una variación de motivo, ejecutada esta vez por el trío de saxofones y posteriormente por las trompetas y el corno 1.

Figura 8:

The musical score for Figure 8 is a complex orchestral arrangement. It features multiple staves for woodwinds (flutes, oboes, bassoons, and saxophones), brass (trumpets, trombones, and horns), and strings. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The music is characterized by a variety of dynamics, including fortissimo (ff), piano (p), and mezzo-forte (mf). The score includes a variety of musical notations, such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, as well as articulation marks like accents and slurs. The overall structure of the score suggests a multi-measure rest for the woodwinds and strings, followed by a series of melodic and rhythmic patterns in the brass and woodwinds.

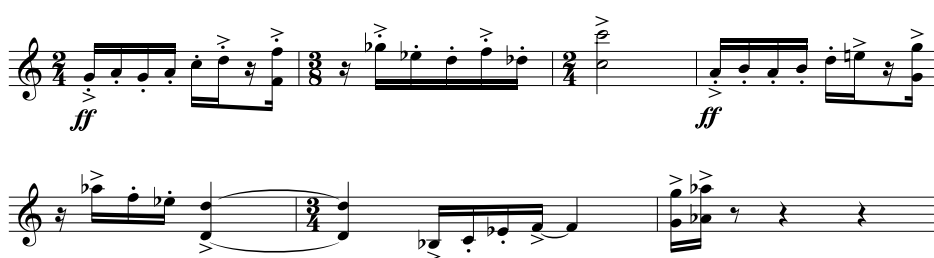
Asimismo, entre los c.c. 44-50, el motivo es variado nuevamente de forma rítmica, introduciendo algunos cambios de compás que modifican su esquema

original. También varía la instrumentación, donde se le otorga preponderancia, tanto a los instrumentos graves como al trio de saxofones. Igualmente, el aspecto melódico presenta algunas variantes por medio de cambios en la interválica y en su diseño original (ver figura 9).

Figura 9: c.c. 44-50.



Figura 10: Variación en el *glockenspiel* entre los c.c. 62-68.



El tercer motivo se escucha entre los c.c. 24-25 entre trompetas, saxofón alto, trombones y tuba (ver figura 11).

Figura 11: Motivo 3, Reducción.



Figura 12: Este motivo se escucha de nuevo en aumentación entre los c.c. 161-162.



El cuarto motivo se presenta entre los c.c. 57-61 a manera de melodía de colores tímbricos¹⁰ (ver figura 13), la cual se va repartiendo paulatinamente entre el grupo de trompetas, saxofones, cornos y trombones. Esta técnica se hace efectiva por medio de los rangos dinámicos y de registros propuestos en la escritura del pasaje.

¹⁰ Técnica musical en la cual la melodía se reparte entre varios instrumentos. También es conocida como *Klangfarbenmelodie*, y fue desarrollada en gran medida por Arnold Schoenberg.

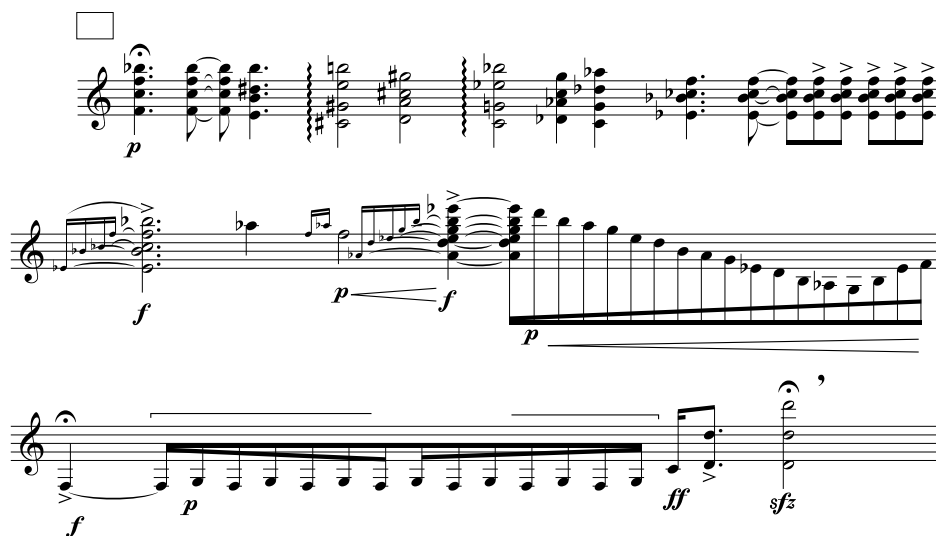
Figura 13: c.c. 57-61, motivo 4.

The musical score for measures 57-61, motivo 4, is presented for a full orchestra. The parts include B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, B♭ Tpt. 3, A. Sx., Cm. 1, Cm. 2, Cm. 3, Cm. 4, T. Sx., Tbn. 1, and Tbn. 2. The music is in 4/4 time. The score features a variety of dynamics, including *sfz*, *p*, *f*, and *sfz p*, as well as crescendos and decrescendos. The score is marked with "Senza sord." (without mutes) for the trumpets and saxophones. The measures are numbered 57, 58, 59, 60, and 61.

Este motivo se presenta en forma de acompañamiento en los c.c. 113-118 y c.c. 151-158 entre cornos y saxofones (ver en partitura). También como pasaje transitorio entre los c.c. 139-141 (ver en partitura).

El motivo número cinco ocurre en la primera aparición del vibráfono en el c. 69 (ver figura 14).

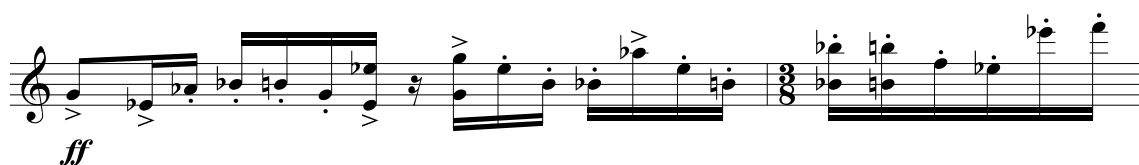
Figura 14: motivo 5



El motivo anterior, aunque es transitorio y contiene elementos del segundo, tiene un desarrollo melódico más extenso a manera de *cadenza*. (ver en partitura desde c. 76).

A continuación, aparece el sexto motivo también en el vibráfono entre los c.c. 103-104, y aunque en sí mismo es una variante del segundo motivo, funciona como un ente independiente.

Figura 15: c.c. 103-104, motivo 6.



Este motivo se continua desarrollando ampliamente en el vibráfono entre los c.c. 113-121 (ver en partitura), así como entre los c.c. 122-133 en el ensamble de vientos (ver en partitura).

El séptimo motivo se aprecia en los bronce desde el c.142 a manera de acompañamiento. Este consiste en un bloque de acordes en semicorcheas entre trompetas, saxofones alto, tenor y cornos, combinado con notas largas en los bronce graves y en el saxofón barítono.

Figura 16: 142-145, motivo 7.

The musical score for Figure 16, measures 142-145, Motivo 7, is a complex arrangement for a large ensemble. It consists of 12 staves, likely representing different instruments or sections. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo), *sfz* (sforzando), and *p* (piano). The score is written in a 4/4 time signature. The first staff shows a melodic line with accents and slurs. The subsequent staves show a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bottom staves feature longer note values and dynamic markings, indicating a more sustained or powerful sound. The overall structure suggests a coordinated effort between different sections of the ensemble to create a specific musical effect.

En el transcurso del movimiento se puede notar la aparición de algunos motivos subsidiarios¹¹. El primero de ellos, aparece entre los c.c. 4-5 (ver figura 17).

¹¹ Estos motivos, aunque no se toman como principales, tienen una participación relevante dentro de la construcción del movimiento.

Figura 17: Motivo subsidiario 1, Reducción.



También es relevante la aparición en los c.c. 44, 48 y 49 de un motivo en semicorcheas repetidas que funcionan como elemento de acompañamiento en las trompetas cornos y saxofón alto (ver figura 9). Este motivo se vuelve a escuchar como acompañamiento del *glockenspiel* entre los c.c. 61-68 (ver en partitura).

De igual manera, se destaca el motivo de transición al segundo movimiento que se genera en los c.c. 174-177 entre los trombones, el cual es replicado por los cornos en los c.c. 178-182, 182-186 y finalmente por las trompetas en aumentación entre los c.c. 186-193 (ver en partitura).

Finalmente, a excepción de sectores muy específicos, no es posible apreciar un gran desarrollo melódico dentro del movimiento, por el contrario se opta por una construcción alrededor de pequeñas células motívicas que van adquiriendo diversas formas a partir de variaciones. Asimismo, cabe destacar la importancia que cobra la síncopa y la utilización de acentos agógicos en cada uno de los motivos.

3.2.2 Descripción estructural:

Introducción	Sección 1	Sección 2	Sección 3	Sección 4	Sección 5	Sección 6	Transición al segundo Movimiento
c.c. 1-8	c.c. 8-28	c.c. 28-51	c.c. 51-99	c.c. 99-133	c.c. 133-160	c.c. 161-167	c.c. 174-193

El primer movimiento se plantea a partir de una forma libre por secciones, sugiriendo una introducción entre los c.c. 1 al 8 (ver en partitura), la cual contiene gran parte del material motivico y armónico que estará presente a lo largo de todo el movimiento. Dicha introducción inicia con un golpe del bombo, caneca 2 y el bombo de piso, seguido inmediatamente por el ensamble de bronce, el cual ejecuta el primer acorde (formado a partir de dos centros tonales, La bemol sin tercera en las voces inferiores y Sol mayor en las superiores) y posteriormente el segundo motivo estructurante del movimiento (ver figura 7). Esta primera entrada muestra a su vez al solista haciendo uso de las canecas, las cuales refuerzan el material motivico planteado por los vientos (ver en partitura c.c. 1-7). Consecuentemente se genera la primera gran sección que va desde el c. 8 al 28, dividiéndose además en secciones más pequeñas o grupos de frases: c.c. 8-12, 12-16, 16-20, 20-28. (ver en partitura).

Esta primera parte se caracteriza por su fuerza rítmica, textural y por el uso de motivos derivados de esquemas rítmicos del *Rap* (cfr. capítulo de ritmo), interpretados por el solista en el *set* y acompañado por los bronce con elementos derivados de la misma célula. En esta parte inicial se origina el primer momento climático de la obra (ver en partitura c.c. 20-28).

A partir del c. 28 se marca el inicio de la segunda sección, que comienza con una transición interpretada por el saxofón alto en compañía de los cornos y que se extiende hasta el c. 32 (cfr. Capítulo de ritmo, figura 20). En este lugar se generan una serie de variaciones basadas en los elementos motivicos y rítmicos planteados en la primera sección. Estas variaciones se desarrollan a

manera de texturas acumulativas incrementando, en cada frase, la tensión rítmica y armónica, lo que genera el segundo gran clímax del movimiento (ver en partitura c.c. 41 -51). Allí adquiere un poco más de protagonismo el grupo de vientos, que al mismo tiempo desarrolla motivos rítmico-melódicos trabajados anteriormente, pero esta vez con diferentes tratamientos armónicos y contrapuntísticos.

Consecuentemente se genera la tercera sección, iniciando con una subsección entre los c.c. 51-56, la cual se caracteriza por el tratamiento canónico que se da en el ensamble de trompetas y por ser el primer período de descanso de la percusión (ver en partitura).

Este tercer segmento contiene además una segunda frase, caracterizada por una melodía de colores tímbricos, elaborada por el ensamble de bronce y por la aparición del *glockenspiel* dentro del set de percusión (ver figura 13).

Por otra parte, a partir del c. 61, comienza una sección conclusiva a manera de coda, en donde se establece un constante diálogo entre el *glockenspiel* y los vientos, y también se aprecia la ejecución del efecto “*slap tongue*”¹² (c.c. 62-66) en los saxofones alto y tenor, desembocando entonces a la tercera gran sección entre los c.c. 69-98 (ver en partitura).

Es importante señalar el inicio de este nuevo bloque, ya que es allí donde el vibráfono aparece por primera vez dentro del movimiento (ver en partitura c.69), adquiriendo un papel protagónico y dando inicio a una sección en donde se presentan nuevos materiales motivicos y una sonoridad completamente contrastante. Este segmento se inicia con una *cadenza* en el vibráfono, instrumento que expone además, algunas variaciones de motivos tratados anteriormente (ver figura 14).

¹² Efecto percusivo que se produce golpeando la lengua del instrumentista contra la caña del instrumento. Ésta técnica es especialmente efectiva en la familia de los saxofones.

A partir del c. 99 (ver en partitura), por medio de un pasaje transitorio en el vibráfono, se da inicio a la cuarta sección (c.c. 99-133). Este segmento se desarrolla por medio de un motivo rítmico-melódico que expone el vibráfono entre los c.c. 103-104 (ver figura 15). Luego se desarrollan dos sub-secciones más entre los c.c. 113-121 y c.c. 122-132 a manera de variaciones sobre el motivo planteado al inicio de la sección (ver en partitura).

Finalmente, a partir del c.133, se inicia la quinta sección (c.c. 133-161). Allí el tiempo se incrementa súbitamente y surge la primera sub sección (c.c. 133-141), construida a partir de un esquema rítmico de nueve compases presentado por el solista (ver figura 18). Este expone variantes de las diferentes células rítmicas que han sido elaboradas en las cuatro secciones anteriores.

Figura 18: c.c. 133-141.



Las siguientes dos sub secciones (c.c. 142-150 y 151-160) se elaboran sobre variaciones del esquema rítmico de la sub sección anterior, mientras el grupo

de bronces lo acompaña por medio de bloques armónicos y elementos rítmico-melódicos utilizados en las secciones precedentes (ver en partitura).

Este bloque estructurante desemboca en la sexta y última gran sección del movimiento entre los c.c. 161-167, en donde se muestran a manera de resumen los principales elementos que dieron origen a la obra (ver figura 19).

Figura 19: c.c. 161-167.

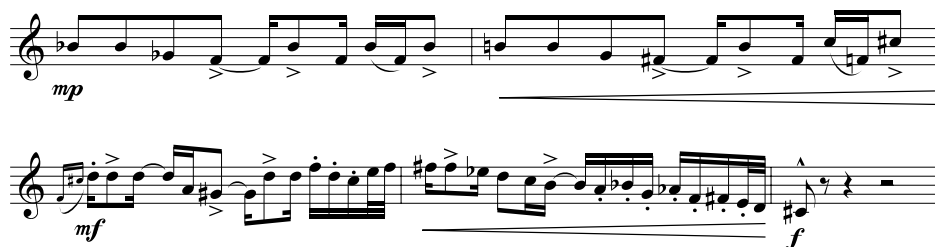
The image displays a musical score for measures 161-167. It consists of ten staves, with the first two staves at the top and the remaining eight staves grouped in pairs. The notation is complex, featuring various note values, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a double bar line and a fermata. The second staff has a forte (ff) dynamic marking. The third staff has a forte (f) dynamic marking. The fourth staff has a forte (ff) dynamic marking. The fifth staff has a forte (f) dynamic marking. The sixth staff has a forte (ff) dynamic marking. The seventh staff has a forte (f) dynamic marking. The eighth staff has a forte (ff) dynamic marking. The ninth staff has a forte (f) dynamic marking. The tenth staff has a forte (ff) dynamic marking. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The measures are numbered 161, 162, 163, 164, 165, 166, and 167.

Este segmento, no sólo posee una función climática y conclusiva, sino que también sirve como enlace entre el primer y segundo movimiento, por medio de una transición que se evidencia entre los c.c. 174-193 (ver en partitura).

Este movimiento finaliza de manera elidida con el segundo (ver en partitura c.193), el cual se encuentra descrito en el siguiente capítulo.

3.2.3 Ritmo. Como ya se ha mencionado antes, el primer movimiento se construye principalmente alrededor de la base rítmica del *rap* (ver figura 2), así como de variantes rítmicas que se derivan de ésta. Dichas variaciones son además elaboradas a partir de improvisaciones que se desarrollan sobre la mencionada base, buscando representar de manera subjetiva, las improvisaciones que realiza un intérprete de *rap* sobre un texto o una historia determinada. Lo anterior se puede apreciar entre los c.c. 28-32 en el saxofón alto.

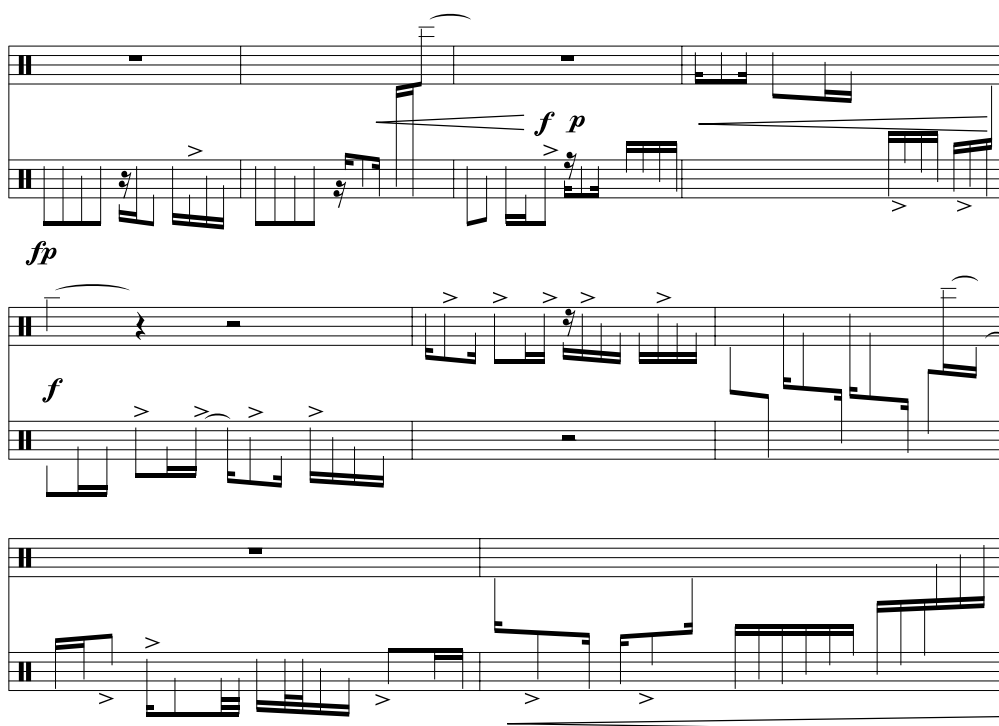
Figura 20: c.c. 28-32.



Este pasaje es a su vez una variante del motivo principal (ver figura 2).

Asimismo, otras variaciones que presentan características similares, se pueden apreciar entre los c.c. 32-40 en la percusión (ver figura 21), la cual es también una variación de los c.c. 28-32 (ver figura 20). De igual manera en los c.c. 42-43 en la parte de los saxofones (fig. 8), así como entre los c.c. 103-121 en la parte del vibráfono (ver en partitura).

Figura 21: c.c. 32-40.



Por otra parte, se tomaron como base algunos tipos de *flow*¹³ empleados por intérpretes como Raekwon, Blackalicious, Daniel Dumile y Kurtis Blow, reflejando un sinnúmero de posibilidades rítmicas que se desprenden de sus intervenciones. Uno de los factores rítmicos más importantes que se percibieron fue el constante uso de la síncopa por medio del texto, lo cual, en muchas ocasiones llevaba a la abolición de los acentos fuertes y, en algunas otras, a la desaparición de la barra de compás. Estos aspectos se manifiestan

¹³ Según Adams (2009), el *flow* en el rap, es lo que para un instrumentista sería la técnica, es decir, las herramientas que posibilitan lograr la buena interpretación de una obra por medio de una correcta digitación, respiración, postura, etc. Por lo tanto, la técnica en el rap, se mide por la forma en que el intérprete crea estructuras formales y rítmicas a partir de lo que el mismo Adams llama “*Metrical Techniques*” [Técnicas métricas], que se componen a partir de cuatro parámetros: El lugar donde riman las sílabas, el lugar donde se acentúan las sílabas, el grado de correspondencia entre las unidades sintácticas y los compases, y el número de sílabas que se pueden hacer por cada tiempo.

en el tratamiento rítmico del concierto, tanto en el solista como en el ensamble, por medio de acentos agógicos, heterometría y desplazamientos rítmicos. Lo anterior es perceptible desde el comienzo y es una constante durante el desarrollo de los tres movimientos.

Por lo tanto, es posible apreciar los mencionados desplazamientos entre los c.c. 61-68 en los vientos. El esquema de dos grupos de cuatro semicorcheas, se va desplazando un tiempo en cada intervención. De esta manera, los grupos quedan en el tiempo fuerte del compás algunas veces y otras en el tiempo débil. Al final, en el c. 68, el acento se desplaza medio tiempo hacia la derecha (ver en partitura).

Entre los c.c. 110-112, la semicorchea se desplaza un tiempo cada compás hacia la derecha. En los cornos y los trombones, el desplazamiento se da hacia la izquierda iniciando en el tercer tiempo del c. 110.

Figura 22:

The image displays a musical score for Figure 22, consisting of 12 staves. The notation is in 8/8 time, indicated by the '8' over the first staff. The score is divided into three systems of four staves each. The first system (staves 1-4) features a melodic line on the top staff with a 'p' (piano) dynamic, and three staves below it with 'pp' (pianissimo) and 'mf' (mezzo-forte) dynamics. The second system (staves 5-8) continues the melodic line on the top staff with a 'p' dynamic, and the three staves below it show 'pp' and 'p' dynamics. The third system (staves 9-12) features a melodic line on the top staff with a 'p' dynamic, and the three staves below it show 'pp' and 'mf' dynamics. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes marked with accents.

En el acompañamiento de los bronce a partir del c. 142, el motivo número seis se repite dos veces, después, el esquema rítmico se desplaza un tiempo hacia la derecha en los c.c. 144- 145 (ver figura 16). Este esquema se repite entre los c.c. 146-149 (ver en partitura).

Asimismo, entre los c.c. 151-152 los bronce exponen un esquema rítmico que será también tratado a partir de pequeños desplazamientos. En la letra B, entre trompetas y trombones, ocurre una disminución exacta de los valores de A. En C, se suprime una corchea de A y se desplaza un tiempo hacia la derecha, mientras que en D, las dos semicorcheas de B se convierten en una corchea y se desplaza medio tiempo hacia la derecha (ver figura 23). Los cornos y saxofones alto y tenor, desarrollan una melodía de colores tímbricos que inician en el segundo tiempo de c.c. 151-152. Posteriormente, en los c.c. 153-154 la inician en primer tiempo. La idea es que los tiempos de ataque tanto en trompetas y trombones no coincidan con los acentos de los demás instrumentos. Este esquema se repite entre los c.c. 155-158 (ver en partitura) .

Figura 23:

The musical score for Figure 23 consists of 11 staves arranged in two systems. The top system contains the first five staves, and the bottom system contains the remaining six. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte). Above the first four measures, there are four small square boxes, each aligned with the first measure of a staff in the top system. The score illustrates the rhythmic patterns and dynamics for the brass and woodwind sections as described in the text.

Otro aspecto relevante dentro de los procedimientos rítmicos, es la utilización de ritmos complementarios¹⁴, los cuales se pueden percibir en los c.c. 107-109.

Figura 24: Reducción c.c. 107-109.

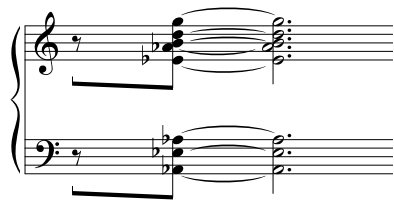


3.2.4 Tratamiento armónico. Aunque la obra no está elaborada a partir de la tonalidad funcional, es posible percibir centros tonales a lo largo de las secciones. Asimismo, cabe destacar la construcción de procedimientos armónicos por medio de movimientos contrarios entre las voces; también la utilización de acordes triádicos que se presentan de forma no funcional, poliarmonía, construcciones cordales compuestas, acordes con notas añadidas y como resultantes de melodías de colores tímbricos.

Igualmente, el material armónico de este movimiento tiene como base un poliacorde formado a partir de dos centros tonales: La bemol sin tercera en las voces inferiores y Sol mayor en las superiores (ver figura 25):

¹⁴ Según Mario Gómez-Vignes (1988), el ritmo complementario "... consiste en juntar entre dos partes polifónicas, ritmos semejantes, generalmente de tipo yámbico, que se complementan uno con el otro." (pag.5)

Figura 25: C. 1, reducción.



Este acorde se encontrará en diferentes sectores del movimiento, variando en algunas ocasiones su disposición y su eje tonal. Ejemplo de esto lo podemos encontrar en los c.c.1-9, 20-24, 103-112, 119-120 (ver en partitura).

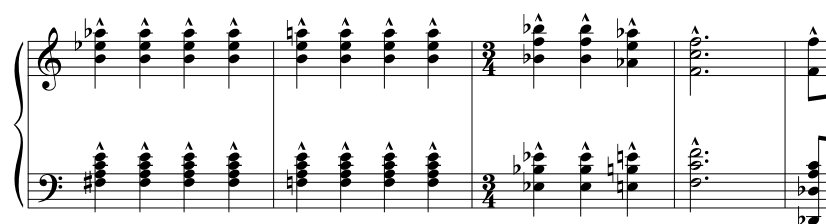
Como ya se había mencionado antes, los procesos armónicos ocurren a partir de construcciones cordales que se mueven en sentido contrario. Dichos procedimientos sostienen una lógica de tensión y resolución, que se evidencian generalmente en la conducción por movimiento contrario entre el bajo y la voz superior. Un ejemplo de ello lo podemos encontrar entre los c.c. 10-16 (figura 26). Obsérvese el movimiento en espejo entre la voz superior y el bajo. Además, en A, se puede apreciar el acorde de tensión, mientras que en B, su resolución. De igual manera, C es el acorde de tensión y D, la resolución.

Figura 26: Reducción c.c. 10-16.



Por otra parte, en el c.159 se puede percibir un poliacorde formado por un Fa#m7(5b) en las voces inferiores y un Abm en primera inversión en las superiores. Este poliacorde resuelve al siguiente compás en movimiento contrario a un acorde de Fa con séptima mayor y oncena, el cual a su vez resuelve también por movimiento contrario a un acorde formado por quintas a partir de Mib (c.161). En ese mismo compás continua el movimiento contrario entre las voces graves y agudas, resolviendo hacia el c. 162 a un acorde de Fa sin tercera, por medio de un acorde de Mi que tiene función de conexión. Al final, entre los c.c. 162-163, se produce una resolución de tercera en las voces graves.

Figura 27: Reducción. c.c. 159-163.



Procesos armónicos similares también se pueden encontrar entre los c.c 24-28, 28-32, 32-36, 36-41 (ver en partitura).

Por otra parte, en el transcurso del movimiento es posible apreciar la utilización de acordes triádicos y con notas añadidas que no presentan una funcionalidad armónica tradicional. Un ejemplo de ello, se puede observar entre los c.c. 142-145 (ver figura 16). Allí se observa inicialmente un Fa con séptima mayor y oncena, que resuelve a un Mi menor con novena. Asimismo, Entre los c.c. 146-147 hay retorno al acorde de Fa, sin embargo, la resolución en el c. 148 se da a un Do# menor, que resuelve en el c. 150 a un poliacorde formado por un Do con séptima mayor en las voces graves y un acorde por cuartas a partir de Fa# en las voces superiores (ver figura 28).

Figura 28: c.c. 146-150.

This musical score represents measures 146-150 of a composition. It is written for a large ensemble, with multiple staves for strings and woodwinds. The notation is highly detailed, featuring numerous accents (marked with a 'z' over the note) and dynamic markings including *sfz* (sforzando), *p* (piano), and *ff* (fortissimo). The music consists of many beamed notes, suggesting rapid passages or complex rhythmic figures. The overall texture is dense and intricate.

Asimismo podemos encontrar acordes que resultan de melodías de colores tímbricos:

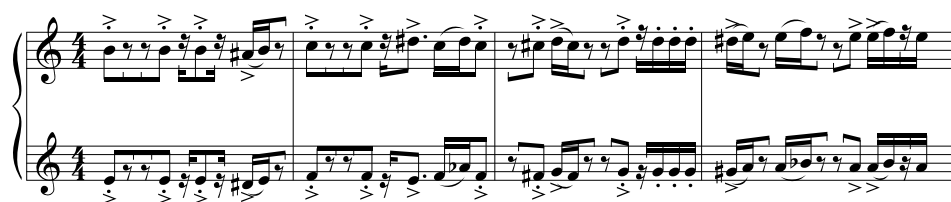
Figura 29: Reducción c.c. 57-61.

This musical score is a reduction of measures 57-61. It is written for piano, with a treble and bass staff. The time signature changes from 4/4 to 3/4. The notation includes dynamic markings such as *sfz* and *p*. Some notes are marked with '8va', indicating an octave shift. The music features a mix of chords and melodic lines, with some notes beamed together.

Procesos similares se pueden observar en c.c. 113-114, 117-118, 139-140 (ver en partitura en el ensamble de vientos), 151-152 (ver figura 23 entre cornos y saxofones).

3.2.5. Tratamiento contrapuntístico. Los procesos contrapuntísticos en la obra se generan por medio de la imitación, la aumentación, el movimiento contrario, oblicuo y paralelo a diferentes intervalos, dependiendo del efecto sonoro que se quiera lograr, o del grado de consonancia o disonancia que se desee transmitir. Ejemplo de ello ocurre desde el principio, en donde el segundo motivo principal se ejecuta en octavas paralelas (Ver figura 15). También es posible observar una variación del motivo principal en quintas paralelas entre los c.c. 36-39.

Figura 30: Reducción, trompetas 1-3.



De igual manera, el motivo número dos en movimiento contrario entre trompetas y corno 1 en el c. 43 (ver figura 8).

A partir del c. 51 se da un tratamiento canónico en el trío de trompetas (ver figura 5). Con base en el motivo principal, este pequeño canon se divide en tres pequeñas frases, en las cuales se inicia el *dux* a partir de una nota distinta cada vez. Inicialmente, el motivo se propone desde Sol en la trompeta 2, imitado por la trompeta 3, una sexta menor por debajo. De nuevo, la segunda trompeta propone el mismo motivo melódico comenzando en Fa#. Nuevamente, el *comes* es ejecutado por la trompeta 3 una cuarta justa por debajo, seguido de la trompeta 1, a intervalo de sexta menor ascendente.

Finalmente, en la tercera frase, el *dux* es iniciado por la tercera trompeta, imitado a su vez por la primera una tercera menor por encima. Posteriormente, la trompeta 2 imita el motivo del canon en movimiento contrario. La sonoridad que se genera en este pasaje evoca una escala octatónica con diferentes ejes, así como cierta influencia del lenguaje de Béla Bartók. Sin embargo, esto no fue planeado previamente y es mas bien producto de la intuición.

Otra sección bastante contrapuntística ocurre entre los c.c. 122-132. Allí los saxofones, y posteriormente las trompetas, ejecutan, en figuraciones rápidas, variaciones del motivo número seis (ver figura 15), mientras el trombón bajo y la tuba realizan una aumentación no estricta del motivo mencionado (ver figura 31).

Figura 31: Reducción c.c. 122-132.



Como ya se había señalado antes, el primer movimiento no está diseñado a partir de un gran desarrollo melódico. Sin embargo, es en estos momentos de actividad contrapuntística en donde se logra expandir un poco más el tratamiento de diversos motivos melódicos.

3.2.6 Orquestación. Uno de los aspectos más importantes durante el proceso compositivo tuvo que ver con el manejo del balance entre el solista y el ensamble de vientos. En la percusión, se procuró explorar la combinación de diferentes instrumentos de altura no definida, con la intención de crear colores que no fatigaran al oyente durante la audición. También se integraron al *set* las canecas, las cuales funcionan como instrumentos graves, tienen una gran resonancia, adquieren un color bastante característico al combinarlos con los demás instrumentos y visualmente resultan bastante atractivas al lado de instrumentos de carácter más sinfónico. Por otra parte, se buscó darle equilibrio a la obra por medio de secciones con percusión de altura indefinida, y secciones con instrumentos de placas, tales como el vibráfono y el *glockenspiel*.

Consecuentemente, es importante observar la manera cómo se orquestaron los diferentes motivos. Por ejemplo, el motivo principal, que en el *rap* es ejecutado normalmente por una batería o un *sampler* (ver figura 2), en la obra se ejecuta en el *set* de tom toms, acompañado del ensamble de bronce que ejecuta ritmos sincopados sobre las diferentes variantes del motivo principal (ver figura 32).

Figura 32: c.c. 8-13.

The image displays a musical score for measures 8 through 13. It consists of ten staves, likely representing different instruments in an ensemble. The notation is complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *sfz*, *p*, *ff*, and *mf*. The score is written in a single system, with measures 8-13 clearly delineated. The notation includes many beamed notes and rests, indicating a fast and intricate rhythmic texture. The dynamic markings are placed throughout the score, often with hairpins, to indicate changes in volume. The overall appearance is that of a professional musical manuscript.

Por su parte, entre los c.c. 16-18, la primera variante de tipo melódico del motivo principal, se le otorgó al trío de trompetas junto con el saxofón alto, que ejecutan dicha variante en octavas, mientras el resto del ensamble realiza un acompañamiento en bloque junto con un refuerzo rítmico de la percusión (ver figura 33).

Figura 33: c.c. 16-18.



Alrededor del proceso de orquestación se destaca la búsqueda de estereofonía. Esto se logra por medio de la ubicación de los instrumentos, creando en ciertos momentos la sensación de estar escuchando el mismo pasaje en dos o tres puntos distintos del escenario. Por ejemplo, en el c.41 se genera un efecto estereofónico en las trompetas 1 y 3, corno 3 y trombón 1 con el motivo principal. A continuación, en el c. 42 se busca generar el mismo efecto estereofónico en los tres saxofones, que ejecutan una variante del motivo 2 en octavas. De la misma forma, en el c. 43, las trompetas 1 y 3 tocan en unísono otra variante del segundo motivo, mientras que la trompeta 2 y el corno 1, tocan el mismo motivo en movimiento contrario. El acompañamiento es un contrapunto libre que elaboran los demás instrumentos del ensamble,

mientras que la percusión solista asume un papel de acompañamiento que refuerza los motivos principales (figura 34).

Figura 34: c.c. 41-43.

The image displays a complex musical score for measures 41-43. It consists of 12 staves, likely representing different instruments or voices. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics are marked with *ff* (fortissimo), *sfz* (sforzando), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *f* (forte). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The notation is dense, with many notes and rests, indicating a fast and intricate piece of music.

De igual manera, entre los c.c. 103-107, se busca crear un solo instrumento que suene en distintos lugares. En este punto, el vibráfono y los saxofones tocan el motivo número seis en octavas (ver figura 35).

Figura 35: c.c. 103-107.

The musical score for measures 103-107 consists of 12 staves. The top staff (treble clef) begins with a square box above the first measure and a forte (*ff*) dynamic marking. It features a complex, fast-moving melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The subsequent staves (treble and bass clefs) are marked with mezzo-forte (*mf*) and include various articulations such as accents and slurs. The bottom staves (bass clef) include a section marked with a forte (*f*) dynamic. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing repeat signs.

Cabe señalar la enorme importancia que cobran las melodías de colores tímbricos durante el desarrollo de la obra. Éstas se consiguen generalmente por la ejecución de formas de ataques tales como *fp*, *sfz p*, *sfz p*, y de “dinámicas envolventes”¹⁵, las cuales funcionan con gran efectividad en los bronce (ver figura 13, c.c. 57-61). Este tipo de tímbrica se puede apreciar ahora como acompañamiento del vibráfono en las trompetas, cornos y trombones entre los c.c. 113-118 (ver figura 36).

¹⁵ Según Adler (2006), las dinámicas envolventes se hacen en el instrumento por medio de un ataque fuerte que disminuye inmediatamente de volumen y que puede volver a aumentar de la misma manera.

Figura 36: c.c. 113-118.

The image displays a musical score for measures 113 through 118. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, and strings. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in rapid passages. Dynamic markings such as *ff* (fortissimo), *f* (forte), *fp* (forzando), *mf* (mezzo-forte), and *fz* (forzando) are used throughout to indicate changes in volume and intensity. The score is organized into systems, with measures 113-114 on the first system, 115-116 on the second, and 117-118 on the third. The overall texture is dense and rhythmic, characteristic of a complex orchestral or band arrangement.

En este pasaje, los trombones y el saxofón tenor doblan a las trompetas y los cornos pero con figuración de semicorcheas, creando un efecto de continuidad rítmica.

Otro ejemplo de melodía de colores tímbricos lo encontramos en los c.c. 151-154-158 (ver figura 23). Este procedimiento se repite con pequeñas variaciones entre los c.c.155-158 (ver en partitura)

Por otra parte, es pertinente explicar la forma como se orquestó la sección ocurrida entre los c.c. 122-127 (ver figura 37). Dicha sección se elaboró por medio de capas. La primera de ellas se encuentra en el trío de saxofones, los cuales tocan, en octavas, variantes del motivo número seis. La segunda capa, se da entre el trombón bajo y la tuba, los cuales realizan una aumentación no

estricta del motivo planteado por los saxofones. El solista interviene en la creación de la tercera capa, basada en variaciones de la base rítmica del rap y en elementos tomados de la primera sección. La cuarta capa se elabora en el trío de trompetas, los cornos y los trombones 1 y 2. Éstos realizan refuerzos armónicos y ritmos complementarios.

Figura 37: c.c. 122-127.

The image displays a musical score for measures 122 through 127. The score is written for a large ensemble, including saxophones, trumpets, horns, and trombones. The notation is complex, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes, indicating a fast, rhythmic passage. Dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *sfz* (sforzando) are used throughout. The score is organized into systems, with measures 122-127 clearly delineated. The key signature and time signature are not explicitly shown but are implied by the notation.

Con el propósito de proyectar con gran intensidad la llegada a la siguiente sección, a partir del c. 128, las trompetas se suman a la primera capa, ejecutando la variante del motivo un semitono por debajo, mientras que el cuarteto de cornos y los dos trombones continúan el refuerzo armónico por medio de notas largas que desembocan en figuras cortas (figura 38).

Figura 38: c.c. 128-132.

The image displays a musical score for measures 128-132. The score is written for a large orchestra, featuring multiple staves for woodwinds, strings, and percussion. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *ff*, *p*, *sfz*). The score is organized into measures, with some measures containing multiple staves for different instruments. The overall structure suggests a complex and layered orchestration, characteristic of the 'texturas acumulativas' mentioned in the text.

Otro aspecto importante en la orquestación de este concierto tiene que ver con la elaboración de texturas acumulativas. Las secciones que tienen estas características, generalmente inician con pocos instrumentos, los cuales se van incrementando y de esta manera proyectan momentos climáticos y llegadas a nuevas secciones. Esto lo podemos observar entre los c.c. 103-112 (ver figura 35). Nótese que el sexto motivo se repite cuatro veces. La primera vez que se escucha, se da entre el vibráfono y el saxofón tenor acompañado de las trompetas, cornos y trombones 1 y 2. La segunda vez, se suma el saxofón alto. La tercera, se añade el saxofón barítono y por último ingresan el trombón 3 y la tuba. Un ejemplo similar lo podemos encontrar entre los c.c. 32-41 (ver en partitura).

Aparte de esto, durante el primer movimiento se utilizan pocos efectos en los instrumentos. Se destaca la utilización opcional del *slap tongue* en los saxofones entre los c.c. 62-66 así como en el c. 116 (ver en partitura). Al respecto conviene aclarar que, efectos de *glissandos*, campanas al aire, indicaciones como “metálico”, “con sonido de big band”, así como la utilización de sordinas *straight* y *plunger*, son producto de la búsqueda de diferentes colores dentro de la escritura orquestal. De igual manera, en la percusión solista se requiere el uso de diferentes tipos de baquetas, que puedan generar diferentes características de color sobre los instrumentos del *set*.

En este punto es pertinente destacar el papel protagonista que se le otorga también al ensamble de vientos, en lugares donde el solista asume un rol de acompañamiento. Esto, con la intención de aprovechar al máximo las posibilidades técnicas y expresivas de cada uno y de esta manera lograr un discurso musical balanceado.

3.3 Segundo movimiento: FLOW ÉTNICO

La segunda parte del concierto es de carácter contrastante, no sólo por el manejo temporal, sino también por la exploración de otros factores tales como la aleatoriedad, diseños minimalistas y la micropolifonía¹⁶. Este movimiento está elaborado a partir de dos cantos indígenas y uno búlgaro. En el desarrollo del mismo, estos cantos recibieron diversos tratamientos y en algunos puntos incluso se llegaron a fusionar formando uno solo. Cabe señalar la importancia que cobra en este movimiento el aspecto melódico, el cual será un elemento estructurante a lo largo del discurso musical, además de otorgársele al vibráfono un papel totalmente protagonista.

3.3.1 Motivos principales. El primer motivo (ver figura 40) se desprende de un canto búlgaro llamado *Pilentze pee*, el cual se tomó de una grabación interpretada por un coro de voces femeninas¹⁷ y en el transcurso del movimiento se trató de diferentes maneras.

Figura 39: Transcripción del autor.



¹⁶ Técnica musical desarrollada por György Ligeti, que consiste en realizar tratamientos polifónicos e imitativos a pequeñas distancias interválicas.

¹⁷ Es pertinente aclarar que, en la transcripción que realizó el autor, solo se extrajo la melodía principal y una contra melodía hecha por un segunda voz. Este canto se tomó del trabajo discográfico “*Le Mystere Des voix Bulgares*” vol.1 (1990), interpretado por “*Bulgarian State Radio & Televisión Female Vocal Choir*”.

Figura 40: Motivo principal, c.c. 215-216 en el vibráfono.



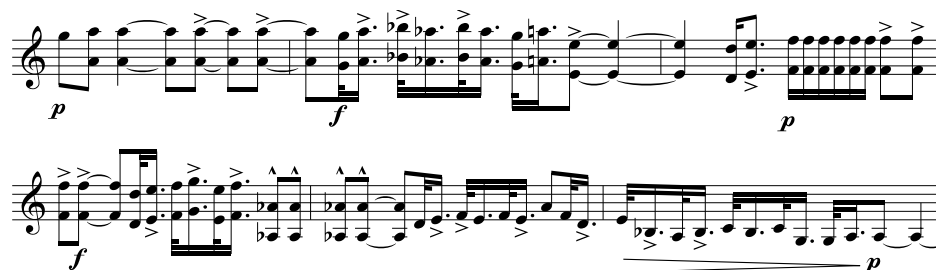
El tratamiento melódico del canto original, se da a partir de variaciones melódicas del mismo, en donde priman los melismas y las ornamentaciones sobre la melodía. Este mismo tratamiento se ve reflejado en la forma como es elaborado el motivo principal en el transcurso del movimiento. Por ejemplo, desde el inicio de la segunda parte (c.194), se puede escuchar un anuncio de dicho motivo en el vibráfono, el cual a su vez se convierte en la primera variante.

Figura 41:



Otra variación del motivo se puede observar entre los c.c. 220-225 también en el vibráfono.

Figura 42:



La siguiente variante toma la idea de los melismas que se observan en el canto original (ver figura 39 c.2).

Figura 43: c.c. 226-232 en el vibráfono.



Finalmente, otra variante del motivo principal se puede encontrar entre los c.c. 257-260 en el ensamble de bronces (ver en partitura).

El segundo motivo principal tiene su origen en un canto de plañideras¹⁸ de la cultura Wayuu, ubicada en la región de la Guajira al norte de Colombia (ver figura 44).

Figura 44: Transcripción del autor.



¹⁸ Mujeres a las que se les pagaba por llorar en el funeral de alguna persona.

De esta melodía se toma principalmente el elemento rítmico-melódico correspondiente al c.2 (ver figura 45).

Figura 45: Segundo motivo principal en el corno 4 a partir del c. 245.



Aunque este motivo no se comienza a desarrollar plenamente sino hasta el c. 245, previamente se escuchan algunos anuncios del mismo. Por ejemplo en el c. 219 en el vibráfono.

Figura 46:



También a partir del c. 235, en el solo de saxofón alto.

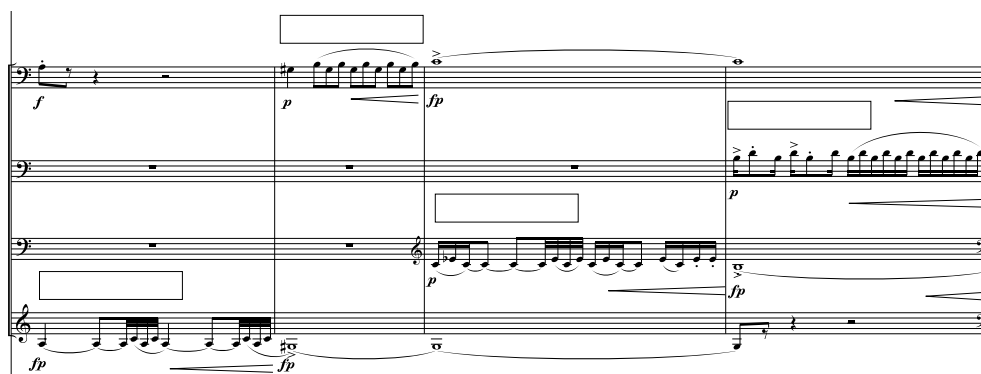
Figura 47:



Se había señalado antes, que en algunos puntos los cantos se habían llegado a fusionar formando nuevas melodías. El ejemplo anterior da cuenta de ello (ver figura 47). Nótese que en los dos primeros compases, el saxofón ejecuta el segundo motivo principal. Posteriormente, se utilizan elementos rítmico melódicos del primer motivo en los siguientes tres compases. Finalmente, obsérvese cómo retorna el segundo motivo hacia el final del pasaje. Por consiguiente, tomamos lo anterior como una variante tanto del primero, como del segundo motivo.

Otras variaciones del motivo dos se pueden observar a partir del c. 245. Allí el corno 4 plantea dicho motivo y, posteriormente cada entrada propone una variación rítmica.

Figura 48: c.c. 245-248.



Otros tipos de variantes se pueden observar en el c. 250 entre saxofón alto y tenor (ver en partitura). En el c. 265 en el trío de trompetas (ver en partitura) y también entre los c.c. 261-263. En este punto, el ensamble de vientos improvisa con base en el segundo motivo (ver figura 49).

Figura 49: c.c. 261-263.

The image displays a musical score for measures 261-263. It consists of multiple staves, including treble and bass clefs, with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (ff). The score is organized into measures, with some measures containing multiple staves. The notation includes eighth and sixteenth notes, as well as rests. The dynamic marking 'ff' (fortissimo) is prominently displayed in several measures, indicating a loud volume. The score is presented in a standard musical notation format, with staves and measures clearly delineated.

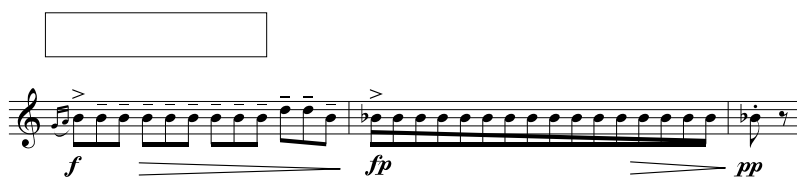
Este mismo proceso se puede observar entre los c.c. 266-269 (ver en partitura).

El tercer motivo principal se construye con base en un canto infantil de la cultura Tunebo (ver figura 50), localizada en la Sierra Nevada del Cocuy, al nor-oriente de Colombia, entre los departamentos de Boyacá y Santander. Éste, al igual que los cantos anteriores, es tratado a partir de variaciones. Sin embargo, de las tres melodías utilizadas, su cita es la más indirecta de todas gracias su construcción interválica y rítmica (ver figura 51).

Figura 50: Transcripción del autor.

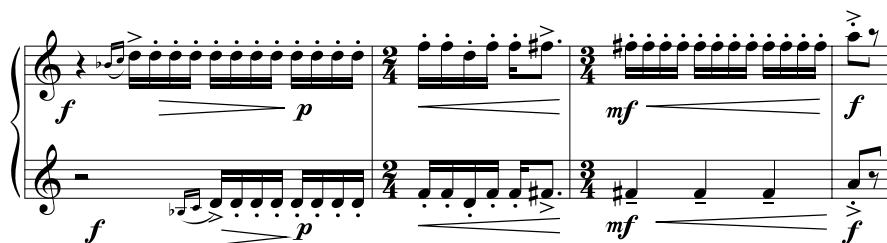


Figura 51: tercer motivo principal entre los c.c. 249-250 en la trompeta 1.



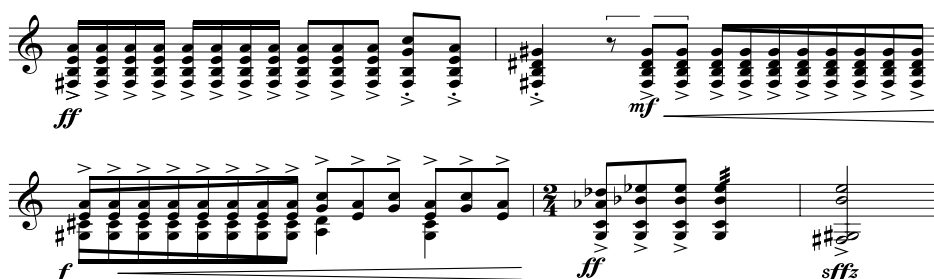
La primera variante de este motivo la encontramos en la trompeta 1 y 2 entre los c.c. 251-254.

Figura 52:



La siguiente variación aparece en el vibráfono entre los c.c. 254-257.

Figura 53:



Se pueden apreciar dos variaciones más de este motivo en el c. 263, en los trombones y tuba, y en el c. 266, en los mismos instrumentos junto con los cornos y los saxofones (ver en partitura).

Cabe señalar el elemento motivico que plantean los cornos desde el c. 207, el cual se compone de una melodía de colores tímbricos que cumple también una función de acompañamiento. Aunque este elemento no se toma como un motivo principal, adquiere gran importancia dentro del movimiento debido a la repetición, a los diferentes tratamientos que recibe y al efecto colorístico que genera (ver en partitura c.c. 207-242).

3.3.2 Descripción estructural.

Sección A c.c. 193-245	Sección B c.c. 245-278
Introducción c.c. 193-207	Subsección 1 c.c. 245-249
Subsección 1 c.c. 207-219	Subsección 2 c.c. 249-254
Subsección 2 c.c. 210-235	Subsección 3 c.c. 254-261
Subsección 3 c.c. 235-245	Subsección 4 c.c. 261-270
	Subsección 5 c.c. 270-278

El segundo movimiento se divide en dos grandes secciones (A y B). La primera de ellas se fragmenta al mismo tiempo en una introducción y en tres subsecciones más. Dicha introducción, ocurre entre los c.c. 193-207 (ver en partitura). Este segmento plantea anuncios del motivo principal, los cuales se desarrollarán posteriormente en las diferentes secciones. Cabe mencionar la influencia de diseños minimalistas en esta primera sección, en donde la repetición se convierte en un elemento que adquiere gran importancia en el transcurso de los segmentos.

A partir del c. 207 encontramos la primera subsección, la cual se inicia con una pequeña transición en los cornos que se extiende hasta el c. 216, lugar donde el vibráfono inicia la exposición del primer motivo principal, acompañado por el cuarteto de cornos y posteriormente por la tuba y el trío de saxofones. Esta pequeña sección se extiende hasta el c. 219 y está escrita sobre un pedal de Do locrio, el cual cumple la función de centro tonal (ver en la partitura los c.c. 207-219).

La siguiente subsección ocurre entre los c.c. 220-235 (ver en partitura). Allí el vibráfono realiza nuevas variaciones sobre el primer motivo, sumándose al acompañamiento el trío de trompetas. El nuevo centro tonal para este segmento es La frigio.

Finalmente, el tercer subsegmento de la primera sección acontece entre los c.c. 235-245 y se establece sobre un Sol# como eje tonal. En esta parte, el vibráfono adquiere un papel de acompañamiento y el protagonismo es transferido al saxofón alto, el cual ejecuta una melodía que contiene elementos de los motivos uno y dos (ver figura 47).

La sección B tiene un carácter contrastante, no sólo a nivel temporal sino también a nivel textural; además porque proporcionalmente es más pequeña que A y tiene un sentido transitorio al tercer movimiento. Esta sección se divide en pequeñas subsecciones que pueden ser vistas también como frases. En

éstas, se exponen de diferentes maneras los motivos principales sobre los cuales está construido el movimiento.

La primera subsección se encuentra entre los c.c. 245-249, interpretada por el grupo de cornos, los cuales exponen el motivo número dos (ver figura 48). A continuación, la segunda frase se da entre los c.c. 249-254 (ver figura 54). La trompeta 1 expone el motivo número tres acompañado de trombones y tuba. Después, en el c. 250, el saxofón alto y tenor realizan una variante del motivo uno, seguido de las trompetas 2 y 3 que ejecutan la primera variante del motivo tres.

Figura 54: c.c. 249-254.

The musical score for measures 249-254 is presented across multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics used include *f* (forte), *fp* (fortissimo piano), *pp* (pianissimo), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *ppp* (pianississimo). The score is divided into two systems, with the first system covering measures 249-250 and the second system covering measures 251-254. The notation is complex, with many notes and rests, and the dynamics change frequently throughout the passage.

La siguiente subsección ocurre entre los c.c. 254-261 (Ver en partitura). Allí el vibráfono expone la segunda variante del motivo tres, acompañado por el ensamble de vientos. Posteriormente, entre los c.c. 259-261, los trombones y la tuba, seguidos del trío de trompetas, realizan una pequeña transición con una variante del primer motivo (ver en partitura). Esta transición desemboca a la cuarta frase, la cual se origina en el c. 261 (ver figura 49) y se extiende hasta el c. 270. En este punto se van presentando continuamente los motivos uno y tres, elaborados a partir de diversas variaciones (ver en partitura).

Para finalizar, entre los c.c. 270-278 se da inicio a la última sección del movimiento, segmento, que, además tiene función de transición al tercero (ver en partitura). Esta sección se compone por dos frases construidas a manera de melodía de colores tímbricos. Allí se retoman ideas del primer movimiento, buscando con ello darle unidad a la obra y generando, a su vez, el clímax de esta segunda parte (ver en la partitura los c.c. 270-273, c.c. 274-278).

3.3.3 Ritmo. En este movimiento el tratamiento rítmico proviene de los cantos utilizados como referentes, los cuales sugieren desde su génesis múltiples combinaciones rítmicas. Por otra parte, se procura anular los tiempos fuertes del compás, con la intención de crear la sensación de un pulso inestable, tal como se puede percibir en dichos cantos. Ejemplo de ello lo podemos ver desde el inicio de la segunda parte (ver figura 55). Allí la ausencia de barras de compás incita a que la música se haga con un ritmo más libre. Además, el vibráfono debe ser interpretado en esta sección con un arco de contrabajo, lo permite un ataque del sonido más lento y suave y a su vez prologa un poco la duración de cada nota. Cabe señalar que las barras punteadas se utilizan como guía para cuestiones de ensamble y para señalar inicios y finales de frases.

Figura 55: c.c.193-207.

The musical score for measures 193-207 consists of two systems of staves. The top system includes a piano (p) solo line and three horn staves (trumpets, trombones, and tuba/euphonium). The piano part features a melodic line with various intervals and a dynamic marking of *pp*. The horn staves provide accompaniment with various rhythmic patterns and dynamics, including *pp* and *ppp*. The bottom system continues the piano solo and horn accompaniment, with the piano part showing a melodic line and the horn staves providing accompaniment. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

De igual manera, entre los c.c. 212-219, se observa cómo en el acompañamiento de los cornos al vibráfono, se procura que el flujo de semicorcheas nunca se detenga. En contraste, la tuba y el trío de saxofones intervienen en el acompañamiento, realizando el motivo de los cornos en aumentación, pretendiendo que la barra de compás se difumine con respecto a lo que está haciendo el vibráfono.

Figura 56: c.c. 212-219.

The image displays a musical score for measures 212-219. It consists of two systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and three additional staves. The second system includes a grand staff and four additional staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *pp*, *f*, and *mf*. A blue pencil icon is visible on the left side of the second system.

Por otra parte, el ritmo también se convierte en un resultado de procesos aleatorios. A partir del c. 220, sobre un esquema rítmico-melódico previamente dado, las trompetas improvisan con ritmos similares, esto se extiende hasta el c. 235 (ver en partitura). El efecto esperado es una nube de células rítmicas que se van combinando aleatoriamente entre el ensamble de vientos y el vibráfono. Lo anterior también se puede percibir entre los c.c. 235-240, lugar en donde el vibráfono toma la misma idea que las trompetas (ver en partitura).

Asimismo, en la parte B se busca crear capas rítmicas entre diferentes instrumentos, generando así efectos de poliritmia. Por ejemplo, en el c. 250,

podemos encontrar este efecto polirítmico entre la trompeta 1, los saxofones alto y tenor y el trío de trombones y tuba. Seguidamente, entre los c.c. 251-253 encontramos un efecto similar, esta vez en las trompetas 1 y 2 más trombones y tuba (ver figura 54). Otro pasaje con características afines se puede encontrar entre los c.c. 254-257 (ver en partitura).

3.3.4 Tratamiento armónico. A diferencia del primer movimiento, en esta segunda parte es posible percibir centros tonales (sobre todo en la parte A), mas no procesos armónicos complejos, salvo en algunos puntos de la parte B. Más bien el movimiento se concibe desde tratamientos pandiatónicos que desembocan en algunos momentos a sonoridades politonales. Por otra parte, podríamos definir un centro tonal para cada una de las subsecciones de A: Do locrio para la primera, La frigio para la segunda y una alternancia entre Sol# eólico y dórico para la tercera subsección (ver en la partitura los c.c.207-244).

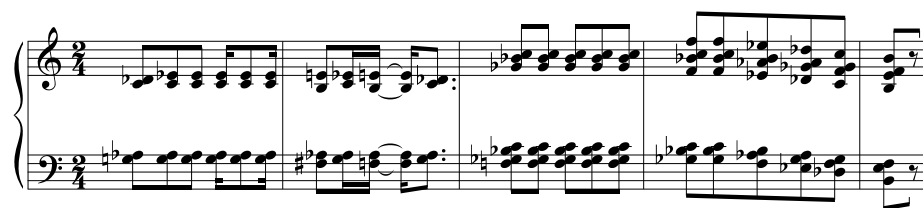
Sin embargo, en la parte B podemos encontrar elementos cordales escuchados en el primer movimiento. Por ejemplo, entre los c.c. 249-253 (ver figura 54 entre los trombones y la tuba) encontramos una variante del acorde principal del primer movimiento, el cual, en la primera parte del concierto se conformaba por un acorde de Lab sin tercera en los bajos y un acorde de Sol mayor en las voces superiores. Esta variante esta conformada por dos quintas justas que se superponen a distancia de semitono, siendo Sol su eje principal (ver figura 57).

Figura 57: Reducción.



También podemos encontrar pasajes con acordes que se mueven en sentido contrario y en movimiento paralelo (ver figura 58).

Figura 58: c.c. 257-261 entre trombones, tuba y el trío de trompeta. Reducción.



Asimismo, es posible apreciar acordes triádicos que se presentan sin ninguna funcionalidad (ver c.c. 264-267 en partitura), así como también procesos secuenciales que desembocan en acordes de tensión que posteriormente resuelven incluso de manera funcional. Esto sucede en el pasaje transitorio al tercer movimiento entre los c.c. 274-278 (ver figura 59).

Figura 59: c.c. 274-278. Reducción.

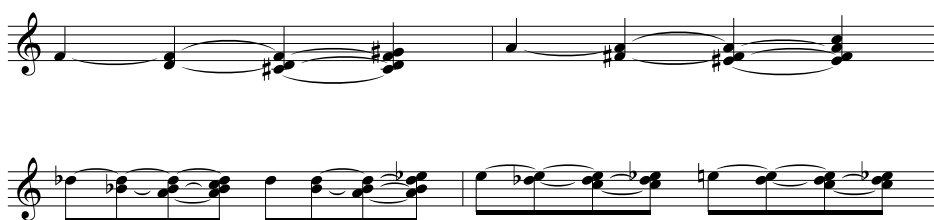


Nótese cómo el penúltimo acorde del ejemplo anterior, funciona como dominante del último, el cual es un acorde de reposo y marca el inicio del último movimiento.

Finalmente, al igual que en el primer movimiento, hacia el final de la segunda parte surgen formaciones cordales producto de melodías de colores tímbricos.

Obsérvese cómo la conducción melódica y armónica también son de tipo secuencial en este pasaje.

Figura 60: c.c. 270-273 en el ensamble de vientos. Reducción.



3.3.5 Tratamiento contrapuntístico. En la segunda parte del concierto, algunos sectores se construyeron a partir de técnicas imitativas, que a su vez estuvieron inspiradas en las técnicas de micropolifonía que el compositor György Ligeti utilizó en varias de sus obras.

El primer ejemplo de ello lo podemos encontrar en la sección de vientos entre los c.c. 212-219 (ver figura 56). Nótese cómo el motivo de semicorcheas que plantea el primer corno es imitado constantemente por los otros tres. Posteriormente, a partir del c. 216, la tuba y los tres saxofones tocan el mismo motivo de los cornos, esta vez en aumentación al triple de los valores y exactamente en el mismo registro. Esta idea se repite a partir del c. 220 (ver figura 61). Allí los trombones relevan a los saxofones y las trompetas ingresan a complementar la textura, interpretando a manera de entradas canónicas y en la misma altura, una variante del motivo que simultáneamente están ejecutando los cornos. La idea principal a lo largo de estas secciones es crear una masa sonora, en donde los sonidos se vayan combinando en un mismo registro, formando una red intrincada de ritmos y melodías que se van creando a partir de la repetición, la imitación y la aleatoriedad (ver figura 61).

Figura 61: c.c. 220-222.

The musical score for measures 220-222 is presented across ten staves. The notation is complex, featuring a variety of note values, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a forte (*f*) dynamic, and then a piano (*p*) dynamic. The second staff has a pianissimo (*pp*) dynamic. The third staff has a pianissimo (*pp*) dynamic. The fourth staff has a pianissimo (*pp*) dynamic. The fifth staff has a pianissimo (*pp*) dynamic. The sixth staff has a pianissimo (*pp*) dynamic. The seventh staff has a pianissimo (*pp*) dynamic. The eighth staff has a pianissimo (*pp*) dynamic. The ninth staff has a pianissimo (*pp*) dynamic. The tenth staff has a pianissimo (*pp*) dynamic. The score includes various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings, and is organized into measures.

La tercera subsección, ubicada entre los c.c. 235-241 (ver en partitura), presenta características similares en cuanto a su construcción textural. Sin embargo, las melodías de colores tímbricos y en movimiento contrario aparecen como un nuevo elemento dentro de este segmento (ver figura 62).

Figura 62: c.c. 235-236.

The musical score for measures 235-236 is arranged in eight staves. The first four staves are for the Horns (Cm. 1, 2, 3, 4), the fifth is for the Tenor Saxophone (T. Sx.), the sixth and seventh are for the Tubas (Tbn. 1, 2), and the eighth is for the Baritone Saxophone (B. Sx.). The key signature has one sharp (F#). The score illustrates a micropolyphonic texture where multiple instruments play similar motifs in different registers. Dynamics include *pp* (pianissimo) and accents (>). The measures are numbered 235 and 236 at the beginning of their respective staves.

Obsérvese cómo el saxofón tenor y barítono forman un solo motivo, el mismo que es imitado en sentido contrario por los cornos.

Otro lugar influenciado por la micropolifonía de Ligeti, se encuentra entre los c.c. 261-263 (ver figura 49). Allí se producen entradas canónicas a distancias interválicas no muy amplias con base en el segundo motivo principal, sobre el cual los vientos deben improvisar con ritmos similares y en diferentes registros. Finalmente, un proceso similar ocurre entre los c.c. 267-269 (ver en partitura).

3.3.6 Orquestación. Uno de los aspectos más importantes a resaltar en la orquestación del segundo movimiento radica en el carácter protagonista que adquiere el vibráfono. Ya en el primer movimiento, este instrumento había obtenido gran importancia, sin embargo, en esta segunda parte, el discurso musical se centra casi exclusivamente alrededor de éste.

Por otra parte, el ensamble de vientos cumple varias funciones en el segundo segmento; por un lado, tiene una función de acompañamiento en la parte A, proporcionándole al vibráfono una base donde se entretajan diversas texturas, sobre la cual el instrumento solista desarrolla los elementos motivicos previamente tratados. En contraste, los vientos adquieren un papel protagonista en la sección B, elaborando también los motivos principales a partir de diferentes texturas y por medio de la búsqueda de diversos colores.

Cabe anotar entonces la forma como se orquestaron los motivos principales. En la primera sección, el primer canto se transfiere de las voces femeninas (como es cantado originalmente) al vibráfono. Con esto se busca darle otra dimensión al aspecto melódico, tamizándolo al punto de adquirir una nueva personalidad. A manera macro, la textura se resume en una melodía acompañada por el ensamble. Esto se puede observar entre los c.c. 212-219 (ver figura 56) y posteriormente entre los c.c. 220-244 (ver en partitura).

Al igual que en el primer movimiento, las melodías de colores tímbricos cobran gran importancia. Se podría decir que en la primera sección, se pretende que la masa sonora, tratada a partir de diferentes procesos polifónicos y rítmicos (comentados en los capítulos anteriores), y que además funciona como acompañamiento del vibráfono, tenga un color homogéneo, como si estuviera sonando un solo instrumento. Para lograr esto, se recurre al uso de las sordinas en los bronce, además, se procura que todos los instrumentos interactúen en el mismo registro en una dinámica muy tenue (ver figura 61).

Con relación a lo anterior, es importante señalar el uso de la sordina de copa en las trompetas. Dicha sordina produce un color más oscuro que la sordina convencional (*straight*), y posibilita que se pueda lograr un sonido más balanceado entre los demás vientos y el vibráfono.

Otro ejemplo de texturas construidas a partir de melodías de colores tímbricos, lo podemos observar entre los c.c. 270-273, asimismo en los c.c. 274-275 (ver en partitura). Nótese además cómo la función del solista en estos pasajes, tiene un carácter de acompañamiento.

A partir del c. 235, el vibráfono asume un papel acompañante, mientras que el protagonismo lo adquiere el saxofón alto. Con esto se busca, por una parte, fundir el color del vibráfono con el de los instrumentos de viento y por otra, buscar diferentes colores a través de las posibilidades técnicas y expresivas del saxofón (ver figura 63).

Figura 63: c.c. 235-238

The image displays a musical score for measures 235-238. It consists of ten staves. The top staff has a box above it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *mf*, and *pp*. The notation is complex, with many beamed notes and slurs, suggesting a fast or intricate passage. The dynamic markings indicate changes in volume throughout the piece.

A partir de la sección B, el ensamble de vientos adquiere un carácter protagonista. En este segmento, se aboga por un color más brillante, metálico e incluso primitivo en los instrumentos, pretendiendo imitar la sonoridad de los cantos indígenas, de los cuales se extrajo el material musical de esta sección. Estos colores se pretenden lograr por medio de indicaciones textuales a los instrumentistas. Ejemplo de ello lo podemos ver a partir del c. 245. La indicación reza: “Producir un sonido metálico y abierto, como un canto indígena” (ver figura 48 y figura 51). Esta indicación también aparece en los saxofones en el c. 250, al igual que en los c.c. 261-263 y 267-269 (ver en partitura). Es importante advertir que cuando se quiere retornar al sonido tradicional, esto se les indica a los ejecutantes por medio de la palabra “normal”.

Por último, cabe destacar la textura que ocurre entre los c.c. 261-263 (ver figura 49), así como en los c.c. 267-269 (ver en partitura). La idea es generar una masa sonora multicolor, con base en improvisaciones y entradas canónicas que el ensamble realice sobre el segundo motivo. Este tipo de texturas están a su vez inspiradas en rituales indígenas, en donde pueden reinar el caos y el orden simultáneamente. También es importante resaltar la reaparición de los instrumentos de percusión de altura no definida a partir del c. 258 (ver en partitura). Sin embargo, el uso de la percusión a partir de este punto tiene una función de acompañamiento, que refuerza la construcción del momento climático y además prepara la llegada a la tercera y última parte del concierto.

3.4 Tercer movimiento: CADENZA Y CODA CON FLOW MERENGUERO

La tercera parte del concierto es un resumen de todos los eventos ocurridos en los dos movimientos anteriores. Como ya se había mencionado anteriormente, tanto la obra de Schwantner como la Zivkovic, influenciaron la construcción formal de la obra en cuestión. El primero, desde el tratamiento cíclico, el segundo, desde la elaboración de un solo movimiento que al mismo tiempo se divide en tres partes contrastantes. Por lo tanto, los tratamientos armónicos, contrapuntísticos, rítmicos y orquestales que se utilizaron en esta parte final tienen una relación directa con las búsquedas que se realizaron en las dos anteriores.

Formalmente, el movimiento está dividido en tres secciones. La primera comienza con una *cadenza* en la percusión solista alrededor de los instrumentos de altura no definida. Este punto es relevante, ya que es la primera vez que el solista realiza un pasaje de estas características. Cabe recordar que la única *cadenza* que había ocurrido hasta el momento, había tenido lugar en el primer movimiento y estuvo a cargo del vibráfono. Por otra parte, procurando mantener las proporciones en cuanto a duración, lenguaje y unidad de la obra, todo la sección cadencial se escribió por completo¹⁹, pretendiendo incluir los motivos más importantes tratados durante el concierto y buscando elaborar un discurso coherente a través de todos los instrumentos del *set* (ver figura 64).

¹⁹ A diferencia de las obras de Schwantner y Ortiz donde la *cadenza* es improvisada por el solista.

Figura 64: *Cadenza* de la percusión solista a partir del c. 278.

The musical score for the solo percussion cadenza is divided into five systems. The first system (measures 278-288) is in 3/8 time, starting with a *fff* dynamic and ending with a *mf* dynamic. The second system (measures 289-299) continues in 3/8 time, featuring dynamics like *ff*, *p*, *f*, *mf*, and *f*. The third system (measures 300-310) also in 3/8 time, with dynamics *f*, *ff*, *p*, and *f*. The fourth system (measures 311-321) transitions to 4/4 time, with dynamics *p*, *mf*, *p*, and *mf*. The fifth system (measures 322-324) remains in 4/4 time, starting with a *f* dynamic. The score includes numerous articulation marks (>) and slurs throughout.

Obsérvese en el pasaje anterior, como a partir de A se ejecutan variantes del motivo número tres del primer movimiento (ver figura 11). En B, variantes del motivo número dos del segundo movimiento (ver figura 45). Por último, nótese como en C el motivo principal de la primera parte (ver figura 3), se fusiona con variantes de A y B. Esta combinación de motivos pretende resumir de manera

breve algunos de los elementos más relevantes dentro de la construcción de cada movimiento.

La segunda sección ocurre entre los c.c. 300-312 (ver en partitura), lugar donde aparece la indicación *Enérgico y “con perrenque”*²⁰. Allí la percusión solista interpreta una re-exposición variada de la quinta sección del primer movimiento (cfr. capítulo de descripción estructural). Esta variación está acompañada, entre los c.c. 300-304 por una secuencia de “acordes percusivos”²¹ en los bronces, los cuales se desplazan rítmicamente en cada compás. Luego, entre los c.c. 305-312, encontramos la formación de dos frases más: la primera, (c.c.305-307) elaborada a partir de melodías de colores tímbricos, y la segunda, (c.c. 308-312) construida a partir de variaciones rítmicas del motivo principal del primer movimiento. Este segmento tiene una función transitoria entre la *cadenza* y la *coda*.

Finalmente, la tercera subsección o *coda* ocurre entre los c.c. 312-332 (ver en partitura). Dicha *coda* está elaborada con base en un motivo nuevo (ver figura 67), que bien podría relacionarse con una variación del motivo número dos del primer movimiento (ver figura 7). Sin embargo, dicho motivo está basado en un merengue de gaitas²² de la costa atlántica colombiana llamado “El recaó”, compuesto por José Álvarez Alarcón. De esta canción, se tomó un fragmento de la melodía principal de la introducción, que originalmente es interpretada por la gaita hembra (ver figura 65).

²⁰ En el lenguaje de los grupos de música popular de la costa Caribe, *perrenque* hace alusión a la fuerza interpretativa con la que el músico debe ejecutar una pieza.

²¹ Según Vicent Persichetti (1985), los acordes percusivos se forman en los registros graves por medio de intervalos pequeños, tales como segundas mayores y menores.

²² Ritmo musical propio de la sabana de la costa atlántica colombiana, cuya interpretación se realiza mayormente por tambores, gaitas y voces.

Figura 65: Melodía principal en la gaita hembra. Transcripción de Juan Rafael Granda.



Figura 66: Motivo de la coda interpretado por el trío de saxofones a partir del c. 313.



Tal como sucede en los tres cantos utilizados en el movimiento anterior, esta melodía también sufre algunas mutaciones en cuanto su construcción, tanto a nivel textural como a nivel armónico y melódico. Esto se puede observar desde el c. 315 hasta el final (ver en partitura).

Por otra parte, podemos dividir la coda en dos subsegmentos. El primero entre los c.c 312-318. En esta pequeña sección encontramos un diálogo entre el grupo de bronce y los saxofones, los cuales interpretan el motivo tomado del merengue de gaitas acompañados de la percusión, que en este punto realiza refuerzos rítmicos (ver en partitura).

Seguidamente a partir del c. 319, ocurre el segundo subsegmento, dividido a su vez en varias frases a través de las cuales se van mostrando, a manera de resumen, varios elementos característicos del concierto. La primera frase ocurre entre los c.c. 319-322 (ver figura 67).

Figura 67: c.c. 319-322.

The image displays a musical score for measures 319-322. It consists of ten staves, likely representing different instruments in an orchestra. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a forte (ff) dynamic. Subsequent staves also feature ff markings. The score includes phrasing slurs and accents, indicating specific musical phrasing and emphasis. The notation is complex, with many beamed notes and rests, suggesting a fast or intricate passage. The overall layout is typical of a professional musical score, with clear staff lines and legible notation.

Obsérvese en el pasaje anterior como los saxofones interpretan variantes del motivo de “El recaó”. Simultáneamente, el ensamble de bronce junto con la percusión, ejecutan una variación de la quinta sección del primer movimiento (ver en partitura c.c. 143-160).

La siguiente frase ocurre entre los c.c. 323-330. Allí podemos ver la combinación de varios elementos (ver figura 68): en A, variantes del tercer motivo del segundo movimiento (ver figura 51) en los cornos y las trompetas, acompañado de bloques de acordes en trombones y tuba, característicos de la quinta sección del primer movimiento; en B, otra variante del motivo de la coda

seguido de bloques de acordes con ritmos previamente escuchados desde la segunda subsección del movimiento.

Figura 68: c.c. 323-326.

The image displays a musical score for measures 323-326. It consists of ten staves, with the top two staves likely representing a grand staff (treble and bass clefs) and the remaining eight staves representing various instrumental parts. The notation is dense, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes, indicating a fast tempo. Dynamic markings such as *ff* (fortissimo), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano) are used throughout the score to indicate changes in volume. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 2/4 or 4/8 based on the note values. The score shows a complex interplay of rhythmic patterns across the different parts, with some measures featuring rests for certain instruments while others play.

Por último, la frase final expone de manera conclusiva el motivo de la coda en forma de un gran bloque sonoro, produciendo un brillante y enérgico final (ver figura 69).

Figura 69: c.c. 329-332.

This musical score, labeled 'Figura 69: c.c. 329-332', is a complex orchestral arrangement in 4/4 time. It consists of 12 staves, with the top two staves in treble clef and the remaining ten in bass clef. The score is divided into three measures, each containing a system of staves. The first measure (measures 329-330) features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second measure (measure 331) continues these patterns with some changes in dynamics. The third measure (measure 332) concludes the sequence with a final cadence. Dynamics are indicated by 'ff' (fortissimo) at the beginning of the first measure and 'f' (forte) at the beginning of the second measure. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and accents, indicating a fast and intricate piece of music.

4. CONCLUSIONES

La creación de “*Flow Sin Fronteras*” trajo consigo el descubrimiento de nuevos mundos sonoros, al trabajar con influencias de músicas urbanas y folclóricas de Colombia y el mundo. Estas influencias se tamizaron a partir de diferentes técnicas y procesos que permitieron el desarrollo de un discurso musical que integrara diversas vertientes, estética y espacialmente distantes, a partir de la conceptualización de un conflicto social, como es el caso de las fronteras invisibles.

En ese sentido, dichas fronteras llevaron a elegir el *rap* como la génesis de la obra, y lograr posteriormente, por medio de diferentes procedimientos, que el *rap* pudiera converger en un mismo espacio con otros tipos de música, tales como: la búlgara, la indígena colombiana y la tradicional de la costa atlántica; rompiendo cualquier punto limítrofe que pudiera establecerse entre cada una de ellas.

Lo anterior se evidencia en el último movimiento de la obra, en donde motivos rítmico melódicos que se desprenden de sonoridades tan opuestas, tales como el *rap* y el merengue de gaitas, llegan a tener evidentes similitudes. De igual manera, en el segundo movimiento, se puede apreciar cómo, cantos tomados de lugares geográficamente tan alejados, como lo son Bulgaria y Colombia, se pueden fusionar; a tal punto, que es difícil establecer su lugar de origen, creando un sector de encuentro neutro en donde pueden convivir diversas culturas.

Por otra parte, la percusión sirvió como hilo conductor y filtro de las ideas musicales y extra musicales, a través de un tratamiento que abarcó, tanto las posibilidades técnicas, como las posibilidades expresivas y colorísticas de cada uno de los instrumentos que componen el *set*. En ese orden de ideas se abogó además por una escritura que realizara la labor del ensamble de vientos, no

solo como acompañante, sino también como protagonista dentro de la construcción musical.

Conviene distinguir que la creación de este concierto significó un valioso aporte para el lenguaje compositivo del autor. En parte, porque le permitió acercarse a un conflicto social actual, al cual todavía somos ajenos. Esto trajo consigo la exploración de una cultura que hasta el momento era desconocida para él: el *Hip Hop*. Lo anterior, no solo le permitió entender diversos aspectos alrededor de éste, sino que también le permitió ahondar en detalles más técnicos alrededor del *rap*, tales como el ritmo, el fraseo y el lenguaje en general. De la misma forma, sirvió para continuar la exploración y apropiación de diversas músicas sobre las cuales el compositor ya había incursionado en anteriores trabajos, tal es el caso de los cantos indígenas, búlgaros y la música de la región caribeña colombiana.

De igual manera, este trabajo resume en gran medida la apropiación por parte del autor de diversas técnicas y lenguajes explorados en los dos últimos años de trabajo compositivo. Además, abarca diversos procesos creativos que ha desarrollado en otras obras, en las cuales es perceptible la influencia que varios autores han ejercido en su música, no solo desde el plano creativo, sino también desde el aspecto teórico y conceptual.

BIBLIOGRAFÍA

Adler, S. (2006). *El estudio de la orquestación*. Barcelona: Idea Música.

Adams, K. (2009). *On the metrical techniques of flow in rap music*. Recuperado de <http://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.adams.html#FN1>

Bedoya, J. (2012). *Viaje a las fronteras invisibles de la comuna 13*. Recuperado de http://www.eltiempo.com/justicia/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-12303318.html.

Brant, H. (2009). *Textures and timbres: An orchestrator's handbook*. New York, NY: Carl Fischer.

Cardona, B. (2011). *Tres Ostinatos para guitarra y orquesta* (Monografía). Universidad EAFIT. Medellín. (p.50).

Flórez, S. (2008). *Música y Adolescencia, la música popular actual como herramienta en la educación musical*. Madrid: INJUVE. (pp. 65-66).

Giraldo, C.A. (2013). *Medellín y la Corte de los aduladores*. Recuperado de http://elcolombiano.com/bancoconocimiento/m/medellin_y_la_corte_de_los_aduladores/medellin_y_la_corte_de_los_aduladores.asp

Gómez-Vignes, M. (1988). *Curso de formas musicales*. Documento no editado. (p.5).

Gualdron, Y. (2012). *El duro exilio de los raperos en Medellín*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12387885>

Hart, S. M. (2008) *An Analysis of Joseph Schwantner's Concerto for Percussion and Orchestra* (Tesis de doctorado). University of North Texas. Denton, Texas. (pp.20-84).

Ortiz, G. (1993). *Notes Concierto Candela*. Recuperado de <http://www.gabrielaortiz.com>

Pesichetti, V. (1985). *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real musical editores.

Schwantner, J. (1995). *Concerto for Percussion and Orchestra*. Mainz: Helicon Music Corporation. (p.2, no numerada).

Zivkovic, N. J. (2003). *Concerto per percussion e orchestra N.1. Concerto of the Mad Queen. [Concierto para Percusión y orquesta. Concierto de la Reina Loca]*. Germany: Edition. Musica Europea. (pp.39).